الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة ـ دمشق
الجمهورية العربية السورية

العدد /40/ 2006

المراسلات باسم رئيس التحرير : مجلة الحياة الموسيقية

ص.ب : 31936 ـ دمشق ـ الجمهورية العربية السورية

المعلومات والآراء التي ترد في المواد المنشورة
لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة
تنشر المواد حسب مستلزمات العدد
يفضل إرسال المواد مطبوعة على الكمبيوتر

ســعر العــدد : 60 ليرة سورية

الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة ـ دمشق
الجمهورية العربية السورية

رئيـــس التحـــرير : محمـــد حنانـــا

أمـــين التحـــرير : د. نبيـــل اللـــو

هيئـــة التحـــرير : د. غـــزوان الـــزركلي

إلهـــام أبو الســـعود

محمد نور الدين البزم

الإخـــــــــراج
الفـــــني :

المحتويات

■ كلمـــة العـدد
رئيس التحرير 6

■ دراسات وأبحاث

ـ سقوط المفردات الموسيقية العربية (المقامات)
د. فتحي الخميسي 8

ـ قراءة غنائية في مقدمة ابن خلدون
د. سهيل الملاذي 46

ـ التثاقف الموسيقي العربي التركي
حاجة إلى اعادة نظر د. فكتور سحاب
55

■ أعـــــلام

ـ من أعلام المغنين العرب
* علوية المغني الحاذق والعازف المتقدم

خليل البيطار 61

ـ من أعلام الملحنين العرب

* محمد عبد الوهاب رائد الحداثة في القرن العشرين

ياسر المالح 74

■ تاريخ

ـ موجز تاريخ الأوبرا

ميلتون كروس ترجمة : ديالى حنانا

92

■ أعمـــال

ـ صور من معرض

للمؤلف م. موسورسكي د. غزوان الزركلي

123

■ كـــتب

ـ علاقة الموسيقار فرانز ليست بالكونتيسة ماري داغو

ترجمة واعداد: كمال فوزي الشرابي 132

■ أوبـــــــرا

ـ أوبرا عطيل ، للمؤلف ج. فيردي ، ميلتون كروس

ترجمة : ريما سكر 161

■ معجـــم

ـ معجـــم الأوبـــرا حـــرف **O**

ترجمة وإعداد : محمد حنانـــا

178

■ ملحـــق
ـ آ ر يـــا
للمؤلف ج. ب. بيرغوليزي
198

كلمة العـــدد

يتضـــمن عددنا هذا، إلى جانب مواده المتنوعة، موضـــوعاً قيماً كتبه د. غزوان الزركلي حول موسيقا «صـور من معرض» للمؤلف الروسـي موديست موسورسكي، وهي في الأصل لآلة البيانو. لكن ما تضـــمنته من ألوان وأجواء وأمزجة وقوة تعبيرية وخصـــوصـــية دفع العديد من المؤلفين، على رأســـهم رافيل، إلى تحويلها إلى أوركســـترا كبيرة. وقد أراد موســـورســـكي من وراء تأليفها أن يصـــور موســـيقياً عشـــر لوحات تضـــمنها معرض أقيم في ذكرى الرســـام، صـــديق موسورسكي، فيكتور هارتمان الذي توفي عام 1873.

والســـؤال الذي قد يتبادر إلى الذهن هو : ترى هل تســـتطيع الموسيقا المجردة، أي موسيقا الآلات التي لا تتضمن نصاً نثرياً أو شعرياً، أن تصور شيئاً محدداً، أو أن تعبر عن فكر محدد أو موقف محدد؟ يذهب عدد من الدارسين والنقاد وبعض المؤلفين الموسيقيين إلى أن الموســـيقا عاجزة عن ذلك، وليس ذلك مهمتها. وفي هذا الصـدد يقول سترافينسكي: «إني أعد الموسيقا، بجوهرها، عاجزة عن التعبير عن أي شـيء؛ لا عن العاطفة ولا عن حالة سيكولوجية ولا ظاهرة طبيعية...إلخ.

ثم يخلص إلى القول «إن للموسيقا غاية واحدة هي إقامة نظام في الأشـــياء يتضـــمن بوجه خاص نظاماً بين الإنســـان والزمن. وليتحقق هذا النظـام يلزمنـا بنـاء، وبعد إقـامـة البنـاء وبلوغ النظـام، ينتهي كل شـيء. ومن العبث البحث عن شـيء آخر، لأن هذا البناء

وهذا النظام هما اللذان يحدثان فينا انفعالاً له طابع فريد، وليس فيه أي شيء مشترك مع إحساساتنا العادية وردود أفعالنا الناجمة عن انطباعات الحياة اليومية...إلخ».

ويتساءل المؤلف الموسيقي كوبلاند «هل ثمة معنى في الموسيقا؟ جوابي على ذلك «نعم»، هل يمكن بكلمات تحديد ما هو المعنى؟ جوابي على ذلك «لا»، وهنا تكمن الصعوبة. لأن الناس يريدون دوماً أن يكون للموسيقا معنى، وكلما ذكَّرتهم الموسيقا بقطار أو عاصفة أو جنازة، بدت لهم أكثر تعبيرية. وينبغي أن أقول إن الموسيقا تعبر في لحظات مختلفة، عن الهدوء أو الحيوية أو الانتصار أو الغضب أو البهجة، إنها تعبر عن كل حالة من هذه الحالات النفسية، وقد تعبر عن دلالة لا يوجد لها كلمة ملائمة في أية لغة من اللغات».

ويقول شوبنهاور «إن الموسيقا تعبر في لحظاتها المختلفة عن حالات نفسية متنوعة وعن مشاعر متنوعة، ولكنها لا تعبر عن شعور محدد بالفرح، أو شعور محدد بالحزن والألم والغبطة...إلخ. بل تعبر عن هذه المشاعر في صورتها المجردة إلى حد ما، إنها تعبر عن جواهر المشاعر بغير مستلزماتها، أي دون دوافعها».

ويخلص المؤلف بيرنشتاين إلى القول في هذا الصدد «لا يمكنك عرض وقائع من خلال نغمات سلم فا ماجور أو فا مينور، لا يمكنك كتابة موسيقا هي في طريقها لتبلغ رسالة إلى أي كان وحول شيء ما. وفي الحقيقة لا يمكن حتى كتابة موسيقا تسعى لتصف شيئاً، ما لم يقل لك مؤلفها بأنه أراد من خلالها أن يصفه، ولو أن سيمفونية بيتهوفن الريفية ظهرت تحت تسمية أخرى لكن بنفس نغماتها كلها، لأمكن تفسيرها وفق تسمية أخرى مقترحة. إنها

ريفية لأن بيتهوفن قال: إنني أكتب سيمفونية ريفية استُلهمت من الأحاسيس الفرحة في الريف، ثم لأنها دعيت هكذا».

ويستطرد فيقول: الموسيقا ليست شفافة، هنالك نغمات يسمعها الجميع ويفهمونها، لكن لا أحد يستطيع استخلاص أي معنى من ورائها، ما لم يقل المؤلف بأنه يود من المستمع أن يفكر بشيء آخر إلى جانب النغمات».

بعد كل ذلك يمكن القول إن المؤلف الموسيقي قد تحرضه قصيدة أو لوحة أو شخصية أو ظاهرة ما، على وضع مقطوعة موسيقية ويعطيها اسماً. ولكن ما إن ينتهي من وضعها حتى يصبح لها كينونتها الخاصة، وقيمتها الفنية الخاصة، متجاوزة القصيدة أو اللوحة أو الشخصية...إلخ. ونحن المستمعين عندما نواجه مقطوعات مثل «هكذا تكلم زارادشت» أو «هاملت» أو «هارولد في إيطاليا» أو «بروميثيوس» أو «صور من معرض» يدفعنا الفضول إلى معرفة تلك الشخصية أو تلك اللوحة أو ذلك الكتاب. ولكن حين نبدأ بالإصغاء إلى واحد من تلك الأعمال، فسرعان ما نغرق في عالم من الأحاسيس المجردة والمشاعر والانفعالات، في عالم الأصوات السحري، متجاوزين بذلك كل شيء خارج ما تقدمه لنا الموسيقا. فالأهمية هنا للموسيقا، وللموسيقا وحدها.

رئيس التحرير

معجم

سقوط المفردات الموسيقية العربية

(المقامـــات)

د. فتحي الخميسي*

إن لكل شعب مفرداته الموسيقية ـــ أي حبات النغم المستخدمة مثل دو، ري، مي ـــــ والتي تتشكل منها الألحان. وتلك المفردات تختلف بالضـــرورة عن مفردات أي شـــعب آخر. على أن نغمات العرب تتجمع في جداول، يسمى كل منها مقام (يناظره لفظ سلم في أوربا)، ومن مجموعها تتكون مقامات الموسـيقا العربية. ولا يخفى علينا أن مهمة الجدول أو الثبت العلمي ليســت إلا ضـــم المفردات وتنظيمها (داخل الجدول) على نحو يبقي على علاقاتها المتبادلة ـــ الخاصـــة. ومن يضـــع لحناً أو أنشـــودة يتعين عليه أن ينتخب واحداً من تلك الجداول ليصـــب فيه اللحن، لذلك تراهم يقولون: هذا اللحن من مقام كذا (راست مثلاً)، يقصدون أنه يمضي وفقاً لجمع النغمات هذا، أي وفقاً لجدول أو مقام الراســـت أو البياتي أو أي تجمع كان للنغم. وتضم بداهة مقامات شعب من الشعوب كل أنغامه، كما يضم القاموس كل كلمات لغته المحلية. والمقامات تعني فعلياً «الألحان» فالمقامات بوصـفها «النظام النغمي» ليسـت إلا التنظيم المسـتخدم للألحان ذاتها.

وبعد ذلك ينبغي أن نذكر أن علوم الموســيقا في كل حضـــارة إنما ترتكز على منظومة مقاماتها ومنظومة إيقاعاتها، وهما ما تطلق عليه العامة «الألحان والإيقاعات» أو «الأنغام والإيقاعات»، أي شـــقي الممارســـة الموســـيقية، وهما المنبع الرئيســـي للعلوم

* أستاذ بالمعهد العالي للموسيقا ـ القاهرة.

الموسـيقية الأخرى، ومنهما تتخلق علوم كالصـولفيج، أي كتابة الموسيقا وقراءتها «النوتة»، ومنهما تتشكل المؤلفات الموسيقية، ودراسة قوالب الموسيقا، ويظهر علم التحليل الموسيقي وهكذا. فإذا تداعى ركن كالمقامات وهي النظام النغمي (أو هي تنظيم الألحان) تداعت له بقية العلوم.

واليوم.. تمر النظرية الموسيقية العربية ـــــ أي كل العلوم الموسيقية ـ بأزمة ركود وتفكك خطيرة حقاً، ونحن لن نقف منها موقف الصمت. ونبدأ بدراسة أجزاء النظرية الموسيقية والكشف عن علات كل من أركانها ركناً ركناً. علنا نصل إلى أسباب هذا التداعي، وسوف نختار أهم الأركان لنتوقف عنده في بحثنا الآني وهو ركن المقامات، ثم نتابع في أبحاث مقبلة دراسة باقي الأركان.

تعيش المقامات العربية ـ على امتداد بلاد العرب ـ اليوم في شتات لا نذكر له مثيلاً على صفحة تاريخ الموسيقا العربية، ومنذ بداياتها في القرن السابع الميلادي. إن المقامات هي رأس العلوم الموسيقية دون شك. ومقامات العرب المعاصرة تسبح في تضارب الأسماء وتعدد تلك الأسماء للمقام الواحد، بل واختلاف التعريف من باحث لآخر، واختلاف تدوين المقام الواحد من كاتب لآخر، وتعارض آراء العاملين حول عدد المقامات المعمول بها، والتناقض الصارخ في تحليل المقام نفسه من كتاب لآخر، وتفتت الكيان النظري إلى أحكام علمية مبعثرة لا تربطها قواعد راسخة شأن ثوابت العلوم عامة!

إن مقاماتنا إذ لا يحكمها نظام علمي مستقر، فإنها تقود الموسيقا العربية كلها إلى فقدان المفردات وضياع الأصول، مما يفتح الأبواب أمام مقامات الغير وسلالم أوربا للدخول وملء الفراغ، والواقع الآن أن سلالم أوربا (مفرداتها النغمية المناظرة للمقامات) تزاحم المقامات العربية في كل قطر عربي على حدة، وتتم المزاحمة عبر الآلات الأوربية كالبيانو والفلوت والأورغ

والغيتار وغيرها... ذلك لأن الآلات الموسـيقية تقدم مفردات الأمة التي ابتكرتها. وبديهي أن الآلات الأجنبية تفرض لغة موسـيقية أجنبية، كما تفرض قدراً من التنازل عن اللغة الفنية المحلية. مازلنا نتذكر تلك الإحصائية المؤسفة ونتيجتها المؤلمة حقاً، والتي قام بها باحثو مؤتمر الموسـيقا العربية الأول في 1932، وفحواها أن عدد دارسـي الموسيقا الأوربية وآلاتها في مصـر هو 2384 طالباً، أما العربية فنصيبها 1789 دارساً فحسب! ترى إلى أي مدى وصلت اليوم الزيادة في عدد دارسـي الموسـيقا الأوربية مقارنة بطلاب الموسيقا العربية؟ والحقيقة أن الموسيقي العربي إذ يأخذ بالغيتار أو الفلوب من آلات أوربا، فهو لا يدرك عادة أي تضـحية سـيقدمها، كما أنه لا يعرف مغزى اسـتخدام الغيتار بدل العود أو القانون. بل إن البعض لا يدرك أننا اليوم نحيا حياة مقامية مزدوجة: عربية / أوربية! ولا يخفى علينا ذلك القدر الكبير من التنظيم الذي تحظى به سلالم (أنغام) أوربا المعاصرة، وما يشكله هذا من خطر الإزاحة والإحلال ثم الذوبان الكامل للمقامات العربية. والإنسـان يأخذ دائماً بالأكثر تنظيماً (فهو الأسـهل تناولاً) وذلك ما تتفوق فيه أنغام أوربا الآن.

وبداية فإن مقاماتنا الآتية لا تجد مجرد اتفاق على عددها! فمن قائل إنها عند العرب ـــ جميعاً ـــ 99 مقاماً، ومن يذكر أنها قرابة الثلاثمئة، ومن ينادي أنها 200 مقام.. وهكذا.

وقبل الدخول إلى باطن الأمور نسـوق واحداً من أمثلة هذا التداعي، إذ يصل الأمر بالبعض إلى حد القيام بابتكار مقامات على هواه، كعازف العود الراحل «منير بشير» الذي راح يقدم معزوفاته على العود في إحدى قاعات موسـكو قائلاً للجمهور عند تحيته: «هذه المعزوفة في مقام منير بشير الذي ابتكرته مؤخراً»! وقد أقدم بشـير على هذا في وقت كان فيه متربعاً على رأس أكبر مؤسـسـة موسيقية عربية، هي «مجمع الموسيقا العربية» والذي يمثل موسيقا العرب دولياً وداخلياً في كل الأقطار العربية. الأمر الذي جعل

موقفه العابث يبدو وكأنه الموقف الرسمي للمجمع العربي! وبشير لم يكن كاتباً أو ناقداً، ولم يعمل بالبحث الموسيقي، ولم يكن مؤلفاً موسيقياً ـــ كان عازفاً ـــ وهو لم يصدر رسائل علمية أو كتباً في النظرية الموسيقية، فكيف أضاف للنظرية مقاماً؟ والأخطر أن مسلكه لم يلق اعتراضاً، أو مجرد تساؤل عابر في صحيفة. وفي واقع الأمر ـ للأسف الشديد ـ أن باب المقامات العربية مفتوح لمن يضيف أو يحاول الانتقاص، إذ لا نملك نحن ـــ عرب اليوم ـــ إلى هذه اللحظة جمعاً كاملاً لمقاماتنا.. مجرد ثبت لمجمل مقامات العرب. إن مجرد لملمة المقامات على امتداد البلاد العربية لم يتم بعد، ذلك على الرغم من أهميته البالغة. ولا شك أن هذا الجمع ـــ في حد ذاته ـــ خطوة أولية ضرورية، ودونها لا نستطيع الوصول إلى الخطوة التالية والحاسمة في التطور، وهي تصنيف المقامات العربية تصنيفاً تاماً ومنهجياً. و «منهجي» هنا تعني ترابط المقامات فيما بينها (داخلياً) بحيث يؤدي بعضها لبعض، أو يشتق بعضها من بعض، كدوائر أو درجات سلم يصعد كل منها على الآخر، ويرتبط به في الوقت نفسه، وذلك ما يمكن تسميته في العلم الموسيقي بالمنظومة السلمية للحضارة المعنية. أما أن تحيا مقامات شعب من الشعوب متناثرة، يقوم كل منها بذاته، لا تربطه بغيره ضرورة التوالد أو التدرج أو الترابط، فذلك يقود إلى تحلل وتفكك وضعف لا محالة. (قارن هذا الوضع مع النظام المنهجي للسلالم الأوربية).

والحقيقة أن مقامات العرب كانت ثابتة عددياً ـــــ لا تزيد أن تنقص ـــــ وكانت منتظمة، مجتمعة ومترابطة في منظومة صفي الدين الأرموي، عظيم الموسيقا العربية. كان ذلك في القرن الثالث عشر الميلادي، وكانت تلك هي المرة الأخيرة التي جمعت فيها المقامات جمعاً تاماً. وللأسف راحت مقاماتنا تدريجياً، ومنذ ذلك الحين ـــ منذ القرن الثالث عشر ـــ في التحلل من روابطها.. حتى ذابت تماماً «أدوار» الأرموي (أي سلاسل مقاماته التي أسماها

الأدوار). ولم تجد مقاماتنا بعد هذا الرجل.. مفكراً موسيقياً كبيراً يستطيع الإضافة والأخذ بالتطور. وللأسف كان جيل العباقرة الكبار (الكندي ـــ الفارابي ـــ ابن سينا ـــ الأرموي) قد كفت يداه بموت آخرهم «الأرموي» بعد غزو العراق على يد هولاكو. وهكذا توقف تطور التنظيم من بعد الأرموي.

ومنذ نحو ثلاثة قرون والموسيقا العربية في حاجة ماسة لجمع مقاماتها الجديدة والمعاصرة (الحصر العددي بداية)، إذ حدثت تغيرات مقامية كثيرة بعد الأرموي، أهمها دخول مقامات تركية في القرن السادس عشر ـــ في إثر الاحتلال التركي ـــ ثم دخول أجزاء نغمية، أو مفردات ألبانية، شركسية، كردية، بلقانية (من أركان الإمبراطورية العثمانية)، ذلك في القرنين التاليين: 17 و 18. وتلك التغيرات لم تُحصر ولم تُدرس الفروق بينها، وظلت مفردات ثلاثة قرون عثمانية (16 و17 , 18) في فوضى وشتات. والآن ... هل بوسع أحد أن يتصور ما معنى أن لا تملك أمة من الأمم المعاصرة جمعاً وتصنيفاً تاماً لأنغامها، وأن يمضي مؤلفوها في اختيار مفرداتهم تبعاً للوحي وما تقع عليه أيديهم في تلك اللحظة أو غيرها؟ وهل تدخل كلمات جديدة إلى اللغة العربية وتتبدل أخرى دون رصد أو إدراك منا؟ ولنترك التاريخ البعيد وننظر إلى مهام اليوم.

المشكلة العددية

بداية فإن المشكلة التي نحن بصددها كبيرة ولا يمكن دراستها كتلة واحدة. لذلك سنقوم بتقسيمها إلى اربعة أقسام، ندرس كلاً منها على حدة:

1ـ المسألة العددية.

2ـ مسألة التكرار والتشابه في المقامات.

3ـ مسألة التصوير Transpose في المقامات العربية.

4ـ مسألة الأبعاد.

فنتناولها قسماً قسماً، بداية بالقسم العددي أو المشكلة العددية، التي نحن بصددها الآن.

وإذ نفتقد الآن «النظام المقامي الثابت» فإننا لا بد من أن ندرك النتائج السلبية لهذا، وأولها الخسائر العددية الكبيرة، فالمقامات ذاتها تتساقط ويتناقص عددها بما لا يصدق.

من يقوم إذن بالإحصاء والجمع؟ والحقيقة أن أحداً لم يضع هذه المهمة صوب عينيه حتى النهاية. ولكنَّ هناك في تاريخنا المعاصر، (القرنان 19 و20) مساعيَ وجهوداً، أهمها ستة أبحاث نظرية يمكن اتخاذها منابع للكشف عن كنه المشكلة، وهذه الأبحاث الستة هي:

1ـــ سفينة الملك ونفيسة الفلك «سفينة شهاب» لمحمد بن إسماعيل شهاب الدين، والتي جرى الاتفاق على اتخاذها مرجعاً أولياً للكتابات المعاصرة، والصادرة في القاهرة عام 1864. ولسوف نرجع إليها تحت مسمى «السفينة».

2ـــ الرسالة الشهابية لميخائيل مشاقة، والصادرة في بيروت عام 1899، والتي تركن إليها كل مناهج تدريس «المقامات العربية». وندعوها لاحقاً «مشاقة».

3ــ كتاب المؤتمر الأول للموسيقا العربية ـ القاهرة 1932 حيث كان السعي الجاد، الأول من نوعه لجمع مقامات العرب ككل، وندعوه لاحقاً «المؤتمر».

4ــ كتاب مفتاح الألحان العربية لمحمد صلاح الدين ـ القاهرة 1950، والمعتمد مرجعاً علمياً رئيسياً، ترتكز عليه أبحاث المقامات، من حيث عدد المقامات ونوعها. وندعوه لاحقاً «صلاح الدين».

5ـ كتاب الموسيقا النظرية لسليم الحلو ـ بيروت 1972، الذي يضم أكبر عدد من المقامات جُمع على مستوى أقطار آسيا العربية. ونرجع إليه فيما بعد باسم «الحلو».

6ـ «أجندة» الموسيقا العربية ـ د. سهير عبد العظيم ـ القاهرة 1992، وهي نموذج بارز لآخر محاولات الجمع والتصنيف؟ ندعوها لاحقاً «الأجندة».

إن سفينة شهاب (عام 1864) ـــــ هي المصدر التنظيمي المصري الرئيسي للقرن التاسع عشر في مجمله ـــــ كانت قد رصدت المقامات المستخدمة في مصر حينذاك (صفحة 11). من بين مقاماتها برزت أسماء لا نعرف عنها اليوم شيئاً، مثل مقامات «البنجكاه»، «الدوكاه»، «النجدي»، «الركبي»، و «العرزبار» (صفحات 12 و14 و16). وتلك المقامات ـ المنسية الآن ليست إلا رصد رسالة واحدة فحسب من رسائل القرن الماضي! وقد سقطت تلك المقامات دون أن ندرك أو نلحظ ذلك، كما ذابت مقامات لا حصر لها اثناء القرن التاسع عشر، وأخرى في الثلث الأول للقرن العشرين، حتى اعترف المؤتمر الأول للموسيقا العربية (القاهرة 1932) بذلك قائلاً: إن المقامات اختصرت في مصر وأصبح المستخدم منها فعلاً لا يزيد عن 52 مقاماً». والسؤال البارز هنا هو: كم كان عددها في القرن الماضي، وقت سفينة شهاب، أي في 1864؟ هل فاقت المئة؟ والآن: هل مازلنا نفقد كل حقبة زمنية ـــــ

لا تتعدى ربع القرن ـــ أعداداً كبيرة؟ نعم.. بل وتكاد أغاني القاهرة اليوم تنحصر في إطار مقامي خانق لا يتعدى ستة أو سبعة مقامات متداولة فعلياً (الراســت، الصــبا، البياتي، الحجاز، الكرد، العجم، النهاوند)! وهذا التناقض يبدأ دوماً بالامتناع تدريجياً عن بعض المقامات (كثرة) لحســاب قلة أخرى. وها هي ذي مقامات معروفة اليوم ولكنها نادرة الاستخدام، أي مرشحة للاختفاء : مقام باستنكار (وهو المقام الذي يضم مفردات أنشودة ظلموه لعبد الحليم حافظ)، مقام زنجران (ياحلاوة الدنيا يا حلاوة لزكريا أحمد)، مقام شــوق أفزا (والله تستاهل يا قلبي لسيد درويش)، ومقام اثر كرد وغيرها. وهناك مقامات نعرف بعضــها اســماً فحســب إذ دخلت الآن طور النســيان: مقام «البشــاير»، مقامات «الطرزنوين»، «اللامي»، «الحجازين»، «مزيج الطيب»، «الماهور»، «المايـة» وغيرها. فإذا عرفنا أن «البشــاير» المجهول الآن كان يتردد بالأمس القريب في أغنية عبد الوهاب «مين عذبك ـــ أنا اللي مهما تعذبني»، وأن أصــداء «الطرز نوين» مازالت باقية قي الأذهان مع كلمات أم كلثوم «اتغيرت شــوية شــوية» في أغنيتها «اســأل روحك»، وأن مقام «مزيج الطيب» المجهول تماماً الآن كان حياً مازال في « قللي عملك إيه قلبي»، وأن مفردات «اللامي» اختفت (ياللي زرعتوا البرتقال) أدركنا أننا أمام مشــكلة حقيقية.. فإذ تســقط مفردات سيد درويش والقصبجي والسنباطي وعبد الوهاب (كل الرواد) فالبديهي أن تنقطع صــلاتنا بفنهم ونفقد القدرة على الامتداد والتواصــل، ومد خيوط التطور والنهوض، بل وأن تأتي أغانينا اليوم منقطعة الصلة تماماً بما سبقها.

ولننظر إلى مسألة العدد وحدها ـ دون غيرها ـ أي الجمع وما تم فيه. سنرى أول المراجع المعاصرة ـــ «السفينة» 1864 ـــ وكاتبها قد قام بإحصــاء مقامات مصــر ذاكراً «ص11» أنها 28 مقاماً فحسب. غير أن الكاتب شهاب بن إسماعيل ذاته أغفل أربعة مقامات وردت في رسالته نفسها «السفينة» في صفحات لاحقة،

لذلك فمقاماته 32 مقاماً لا 28، وياله من إحصـــاء. و«الســـفينة» عنت بذلك لا شك مقامات مصر وحدها. أما «مشاقة» ــ رقم2، أي المحطة التالية ـ فيذكر في رسالته في 1899، الصادرة مرة أخرى بتحقيق إيزيس فتح الله 1996، عـدد 94 مقـامـاً، يعني بهـا (على الأغلب) مقامات العرب ككل لا مصــر وحدها، أما المحطة الثالثة، أعني «المؤتمر» في 1932، فهو يرصـد مقامات مصـر على حدة بوصــفها 52 مقاماً كما أســلفنا، ويقوم بذلك بعناية فيكتب المقامات (يدونهـا) واحداً وراء الآخر في ثبت بـأخذ شـــكل الجدول العلمي المســتقر. ولكننا نفاجئ بعد ذلك بحضــور عضــو المؤتمر البارون ديرلانجيه ــ المستشرق ــ مصطحباً معه ثبتاً لمقامات يبلغ عددها 95 مقاماً (لم نجد نحن في ثبت المؤتمر ســوى 94 مقاماً) تضـــمن مقامات المؤتمر السابقة الذكر (52 مقاماً) مضافاً إليها 43 مقاماً لم تكن في حســـبان المؤتمر! من أين جـاء كـل هـذا التفـاوت؟ كيف أحصـــى المؤتمر بلجانـه المشـــكلـة من الأقطار العربية مجتمعة؟ ولماذا استقبل تلك الإضافة قانعاً ودونما تعليق؟ وإذا أخرج البارون الفرنسي من جعبته 43 مقاماً جديداً، فأين هي حقيقة العدد المستخدم في 1932 ــــ زمن انعقاد المؤتمر؟ والمؤسف أن مؤتمر القاهرة 1932 كان برغم كل شــيء أكثر مؤتمرات الموسـيقا العربية جدية وعملاً وتخطيطاً ودراسة.

كانت المحطة التالية في جمع أنغام العرب (مقاماتهم) وحصــرها استعداداً لتصنيفها هي المحطة الرابعة، أي أبحاث محمد صلاح الدين وأهمها كتابه «مفتاح الألحان العربية» الصـــادر في القاهرة نحو عام 1950، والذي عد المرجع الرئيســي لمناهج الدراســة الموســيقية في مصر، ثم في الأقطار العربية عبر الأساتذة المصريين. وهو يذكر في مســألة الجمع 97 مقاماً (في فهرســت الكتاب)، يدرســها على امتداد الكتاب مقاماً مقاماً ــ بوصفها كل المقامات العربية. ولكنه يعود ليسرد

53 مقاماً فحسب في خاتمة الكتاب في جدول مستقل خاص بحصر المقامات «ص209 ـــــ 211» مبرراً هذا الاختلاف بوضع اسم «ملخص المقامات العربية» على الجدول الأخير! ودون ما أدنى تفسير أو تعليل لمغزى «التلخيص» والحذف، ودون إجابة عن السؤال: لماذا اختار عدداً محدداً من المقامات للحذف، ولماذا أبقى على عدد محدد آخر، وكيف تقررت الأفضلية؟ ولماذا لا يشير مجرد إشارة لاختلاف العدد من ثبت لآخر؟ ولا بوسع قارىء الكتاب التكهن بمجرد وجود اختلاف في العدد لو لم يقم القارىء بإحصاء المقامات الواردة بنفسه. والكتاب لا يعين موطن مقاماته، وما إذا كانت تلك المقامات مصرية أو عراقية أو مغربية!. ويمكننا أثناء قراءة الكتاب أن نتبين حقيقة انتساب المقامات إلى مصر، ولكننا نعود لنتساءل: لماذا يطلق الكاتب (كغيره من الكُتّاب) اسم «المقامات العربية» على أي جمع أو ثبت يقدمه؟ وهل يتعمد الغموض حتى يصبح كتابه قادراً على خداع دارسي الموسيقا في الأقطار العربية الأخرى؟ وكل المراجع المقامية عند العرب تعطي نفسها تلك العمومية الكاذبة، ولا يرضى واحد من تلك المراجع بانتساب مقاماته لقطر عربي واحد محدد. وهم في الواقع عاجزون عن جمع مقامات قطر واحد على حدة، ولا يدركون أن الجمع الصحيح لا بد من أن يتم في كل قطر على حدة بداية. ومحمد صلاح الدين يورد في إحصائه تكراراً لمقامات، كمقام الكرد والحسيني والسوزناك وغيرها بل وتبرز لديه مجموعة كاملة من مقامات يسميها «متشابهات الحسيني»، تلك هي المقامات الأربعة: المحير، الطاهر، عرض بار، حسيني كلعزار، ، والتي تتكرر كما هي بنفس أسمائها ودونما أدنى تغير (ص115،

135). ويبدو أن صـــلاح الدين اعتقد أن هذا اشـــتاق آخر للمقامات نفســـها، أو أنـه أراد بلوغ أكبر عدد ممكن من المقـامـات.. الله أعلم! والمقـامـات المتكررة والمذكورة هنا ليســـت إلا جزءاً من التكرار في كتابه. وصـلاح الدين هو مفتش الموسـيقا لوزارة المعارف المصـرية حينئذ (أي في 1950) ـــ كما هو مذكور في صدر الكتاب ـــ أي أنه أكبر سلطات التعليم الموسيقي حينذاك، ورأيه نافذ يعم ويجب غيره.

أمـا خـامس المحطـات «الحلو» فيـذكر في عـام 1972 وفي صـــفحة 72 من كتـابـه أن المقـامـات عند العرب ككل: «كثيرة لا يعرف عددها بالضـــبط، هناك من يقول إنها تبلغ المئات، والبعض يحصـرها بخمسـة وتسـعين مقاماً. وقد جاء في بعض كتب العرب أنها تبلغ الألف، والفارابي اســتخرج ما يربو على الألف وأربعمئة مقام». وهكذا تســبح الأعداد وراء الأعداد في اختلاف مذهل حقاً. ويتحدث «الحلو» فيما بعد عن مقامات ثانوية ـــ فرعية قائلاً: تبلغ هي الأخرى الألف والألفين وأكثر من ذلك!».

أما عن البحث السادس ـــ الأجندة والصادرة 1992 للدكتورة سهير عبد العظيم ـــ فهي الوحيدة التي لم تقع في تناقض مع نفسها، إذ يـأتي جمعهـا للمقـامـات بعـدد ثـابـت هو 75 مقـامـاً، وتعني بهـا مقامات مصـــر، هذا على الرغم من قولها في «ص23»: «تحتوي الموســـيقا العربية على ما يقرب من ثلاثمئة وســـتين مقاماً ويرى البعض أنهـا مئتـان». وبعـد ذلـك فـإن «الأجنـدة» تتبع في جمعهـا منهجـاً عفويـاً بقدر أو آخر، إذ لا تتضـــح لنـا أهمية تلك المجموعة الكبيرة من المقامات دون غيرها، وما المانع من إضـــافة أو إنقاص مقامات أخرى! ونحن نعرف أن مقامات مصـــر المســـتخدمة عملياً في هذه الحقبـة (في عـام 1992) لا تزيد عن قرابة 25 مقاماً. منها نحو 14 ـــ 17 مقاماً نادرة الاستخدام، معرضة للتلاشي، ونحو 8-9 سيارة في الأغاني اليومية. فالأجندة إذن قامت بالتنقيب في وثائق قديمة واستخراج مقامات عتيقة لتصـل إلى الرقم الكبير: 75 مقاماً.

وكان الأحرى بها والحال هكذا أن تستنهض كل المقامات المذكورة في تاريخ مصر المعاصر (كمقامات البارون والمؤتمر وصلاح وغيرهم) وتقدم بهم ثبتاً مقامياً كبيراً يفوق العدد 75 المذكور، أي تستحضر كل ما سبقها من جمع، ثم تستخرج من هذا الجمع الكبير المقامات المستخدمة في موسيقا اليوم استعداداً لدراستها تفصيلياً. كان ذلك أنفع من قيامنا باختيار 75 مقاماً (من هنا وهناك) تختلط فيها مقامات مهجورة مع أخرى حديثة أو مستخدمة. والحقيقة أن كل مرجع مقامي عربي لم يحرص على الامتداد من غيره، أو التواصل، أو مجرد ذكر المقامات التي جمعت سلفاً. وعلى العكس حرص على الاستقلال تماماً وبداية الجمع من جديد على أساس الانتخاب الشخصي ـــ الحر للمقامات. لذلك جاء كل مرجع بنتائج مختلفة أشد الاختلاف في الحصر، وليس هناك ارتباط بينها من أي نوع.. ذلك ما يكشفه السياق التاريخي لإحصاء المقامات العربية، وهو كالآتي:

1ـ 1886 «السفينة» 32 مقاماً في مصر.

2ـــ 1899 «مشاقة» 94 مقاماً عند العرب عامة أو في بلاد الشام (موطن الكاتب).

3ـــــ 1932 «المؤتمر» 52 مقاماً، مضاف إليهم 42 (داخل ثبت البارون المكون من 94 مقاماً).

4ـــــ 1950 «صلاح الدين» 97 مقاماً في المقدمة، 53 في الخاتمة (في مصر وحدها كما يبدو).

5ـــ 1972 «الحلو» 234 مقاماً ـــ عند العرب بوجه عام، أو في بلاد الشام على حدة ـــــ لبنان وسورية والأردن وفلسطين (لا يعرف أحد موطن مقامات الحلو على وجه الدقة).

6ـ 1992 «الأجندة» 75 مقاماً (في مصر وحدها).

وجدير بالذكر أن «الحلو» و «مشاقة» ـــ كما نفهم من السياق ـــــــ قصدوا بإحصائهم مقامات العرب ككل، أما بقية المراجع «السفينة» و «المؤتمر» و«صلاح الدين» و «الأجندة» فقد عنوا ـــ كما نفهم من السياق ـــ مقامات مصر وحدها. والمؤتمر هو الوحيد الذي قام بإلحاق مقاماته بقطر عربي محدد «مصر» عندما صنف مقاماته تحت اسم المقامات المستخدمة في مصر (الـ52) والمقامات التونسية أو المغربية.. وهكذا. ولسنا نعرف لماذا لم تأخذ المراجع الجديدة بنتائج المؤتمر؟ أمن المحتم أن يبدأ كل منها من الصفر؟ أم ينبغي أن يظهر كل منها بوصفه رائد الجمع المقامي دون غيره؟

والآن... لا يعرف معلم منا عدداً محدداً للمقامات المصرية، يذكره لطلابه في المعاهد الموسيقية، وعلى كل منا إن أراد المضي وفقاً لمراجعنا أن يختار، فإما 32 السفينة، وإما 52 المؤتمر، وإما 97 صلاد الدين، أو 75 الأجندة! وكل أستاذ حر فيما ينتخبه، ما يضمه أو يسقطه! وتلك ليست إلا جزءاً من مراجع الجمع. فهناك مراجع أخرى ابتغت الجمع سواء في مصر على حدة أو على الصعيد العربي ككل، وكل منها وصل إلى نتائج مختلفة كالعادة. آخر مثل: مقامات الموسيقا العربية لمفتاح سويسي الفرجاني (ليبيا 1986)، و«المقامات العربية» للأستاذ صالح المهدي (تونس 1982) وفي هذا البحث التونسي مفردات موسيقية مغربية مهمة، ومحاولة للجمع جادة على الرغم من كل شيء. ونحن في بحثنا الآني سوف نقف على مقامات مصر وحدها كما أسلفنا.

في هذا الصدد ترد إلى الذهن صورة لطلاب اليوم وكيف يتنافسون إذ تجري بينهم «المبارزة المقامية» ويتسابقون ليكسب الجولة من يذكر أكبر عددٍ من المقامات غير الموثقة ـــــــــ غير المعروفة، ودائماً يأتي أحد الطلاب بذكر مقام جديد عثر عليه في إحدى الوثائق.. كمن يتبارون في صيد السمك عند بحيرة جديدة! وفي الممارسة اليومية الآن يعرف العازف العربي أن عدد من المقامات لا يتطابق بالضرورة مع حصيلة زميله، ولا يتقن هذا ما

يتقنه الآخر بالتمام، فمعرفة المفردات العربية ليست واحدة عند الجميع، وليست متطابقة بالضرورة. ولا يوجد ثبت مقامي عربي يرجع إليه الجميع دون خلاف أو تفرق. هل يتصور أحد رجال اللغة العربية أن البحث في العربية يجري دوماً بين دارسيها للعثور على كلمات غير موثقة وضمها، إذ لا يوجد قاموس جامع لكلماتنا؟ ماذا إذن ينتظر باحثو الموسيقا وتنتظر معاهدها؟

وإذ كنا نسعى كي نصل لجمع المقامات المصرية مثلاً جمعاً صحيحاً، فلا بد من اعتماد قوانين منهجية رئيسية:

• أولاً: إن كان التاريخ الفني المعاصر لمصر يبدأ في منتصف القرن الماضي على وجه التقريب، أي نحو 1850 (إثر إصلاحات محمد علي باشا)، وكانت تلك الحقبة 1850ـــ 1998* هي حقبة نهوض متميزة، كثيرة الأحداث وطويلة الزمن، فإنه يتعين علينا تقسيم مرحلة الجمع المعنية 1850ـــ 1998 إلى فترتين. الأولى: 1850ـــ 1932، الثانية 1932ـــ 1998. والفاصل بين الفترتين وهو العام 1932 الذي كان حقاً حاسماً وقاطعاً، إذ يعد جسر انتقال بين فن القرن التاسع عشر والقرن العشرين في الموسيقا، ولا بد لنا من اختيار واحدة فقط من الفترتين لنقوم بداية بإحصاء مقاماتها دون الأخرى. وسوف نعود لتفسير أهمية هذا الفاصل (عام 1932) لاحقاً.

• ثانياً: الاعتماد على مراجع الجمع السابقة علينا قدر الإمكان، وصولاً إلى المقامات المستخدمة في واقع الممارسة الموسيقية بمصر الآن 1998. ونحن لا نستطيع الأخذ بخمسة مقامات متداولة في هذه الساعة، أي في العشر سنين الأخيرة فحسب، وإنما المقامات المتداولة في نحو نصف أو ثلاثة أرباع القرن. إذ لا يمكننا القيام بجمع المقامات المستخدمة في عام واحد أخير أو عدة أعوام مضت تواً، وذلك لسبب واضح للعيان وهو أن مفردات أي شعب أو نغماته (منظومة المقامات) لا تتحرك أو تتبدل إلا على

* 1998 هو عام كتابة هذا البحث.

امتداد زمني كبير تماماً كلغة هذا الشعب وكلماته المستخدمة. وهكذا يجب جمع مقامات فترة لا تقل عن ستة أو سبعة عقود.

• ثالثاً: تعيين مدة زمنية محددة بصرامة لا يخرج عنها الجمع، هي السنوات التي استخدمت فيها تلك المفردات، السنوات التي كانت إطاراً لتلك المفردات.. إطار لو تخطيناه (تبكيراً أو تأخيراً) لوجدنا مفردات مختلفة، أي مقامات أخرى، أو وجدنا ـــ على أحسن تقدير ـــ تغيرات كبيرة وجوهرية في المقامات نفسها. وتحديد مدة زمنية للجمع يعني تعيين نقطة بداية ونقطة نهاية زمنية. والبداية عندنا في عام 1932، حين وقع انعطاف تاريخي وتبدل جوهري في جسم المقامات المصرية ونوعها وأعدادها. وعام 1932 هو النهاية الحاسمة ـــ كما أسلفنا ـــ لجهود القرن التاسع عشر (أي مدرسة المسلوب ـــ محمد عثمان) وكذلك نهاية لجهود الثلث الأول من القرن العشرين (مدرسة المسرح الغنائي، جيل سيد درويش ـــ الخلعي)، وفي هذا العام ـــ 1932 ـــ تكون أيضاً قد ظهرت بوادر المدرسة الموسيقية التالية لهؤلاء جميعاً، وبدأت فترة مغايرة (موسيقا القرن العشرين) لجيل القصبجي ـــ السنباطي ـــ عبد الوهاب، وهو أيضاً عام انعقاد مؤتمر الموسيقا العربية الأول في القاهرة حين شاهدنا أول جمع هام ـــــ جاد للمقامات المصرية المعاصرة، بل والعراقية والمغربية، كلاً على حدة.. إلخ. إطارنا إذن هو الفترة 1932ـــ 1998 (1998 هو عام كتابة هذا البحث). عليه فإننا لن نأخذ بمقام كان مستخدماً قبل 1932 عند محمد عثمان مثلاً وبطل استخدامه عند سيد درويش أو عند القصبجي فيما بعد. إذ لا يمكن ترك الجمع مفتوحاً على مصراعيه ليلتقط الباحث ما يراه من أي فترة أو حقبة. وعلى سبيل المثال فإننا سوف نسقط تلك المقامات التي ظهرت في القرن الماضي بالقاهرة ـــ في السفينة ـــ ثم اختفت من مراجع القرن العشرين ومن الممارسة الموسيقية اليوم. وهي مقامات:

1ـ البنجاكاه

2 ـ النجدي
3 ـ الركبي
4 ـ الرمـــل

وهي مقامات نفاها التطور ذاته واختفت دون تدخل منا، غير أن التنبه لاختفائها، ثم الإشارة إلى تلك هو عمل ضروري، يكون أشـــبه بتحديد لما يســـقط وما يبقى بالتالي. أما المقامات الأخرى المذكورة في «الســـفينة» فكلها مازال ظاهراً في العمل وفي المراجع النظرية. ونترك مقامات الماضـي البعيد لنعود إلى المؤتمر.

ولننظر إلى المقامات التي جُمعت في مؤتمر 1932، ونعدها مقامات الفترة الأولى 1850-1932، وذلك حتى تتحدد نقطة ارتكاز تصبح لنا أشبه بمصفاة لجهود الماضي من ناحية، ومن ناحية أخرى نقطة انطلاق من أجل المقارنة والفصل. والمقارنة بين ما هو مهجور وما هو ســـائر وجارٍ في الممارســـة أمر هام وحيوي لأي جمع جاد. ومقامات مؤتمر 1932 هي أكثر جهود الجمع المعاصـــر تنظيماً وتحديداً، وليس من خيار في اتخاذها منطلقاً لأي جمع يليها ولأي باحث يبتغي الوقوف على أرض ثابتة قبل الغوص والتنقيب.

● رابعاً: تعيين مكان الجمع وهو القاهرة وحواضـر مصـر دون ريفها. فمقامات الريف، أي مقامات الموسيقا الشعبية تحيا حياة أخرى منفصلة، بقدر يستوجب فحصها وجمعها على نحو مستقل وفي إطار دراسة الفلكلور، وهو ما ينبغي الإشارة إليه دائماً. ولا شـــك أن جل المقامات المجموعة، في كل المراجع والأقطار العربية، لم تدرس مفردات الريف، فهي لم تخرج عن مفردات المدن بحال. فنحن إذن بصـــدد مقامات المحترفين في المدن المصرية. وبما أنه لم يقم باحث إلى الآن بمحاولة حصر المقامات الشعبية ولم يعر هذا النطاق الحيوي سلفاً أي اهتمام ـــ

وكل المراجع المقامية عُنيت بمقامات المدن (مفردات موسيقا التخت) وحدها ـــــ فإننا لن نتمكن الآن من الخروج من المدن مخافة التشتت والوقوع في خلط مفردات المدن والريف، ونكتفي بقطع خطوة واحدة إلى الأمام.. علها تأتي مانعة ـــــ نهائية في الجمع.

هكذا يقع تحديد المكان والزمان قبل أي شروع في الجمع وكي نتقي الوقوع في خطأ التعميم على طريقة المراجع السابقة بأسمائها المطلقة مثل : «المقامات العربية».

وقد أشرنا إلى حقيقة ـــ نأخذها بالحسبان أثناء عملنا ـــ أن المقامات المتداولة في مصر لا تتعدى الآن (في السنوات الأخيرة ـ أو في الـ 20 عاماً الماضية) 10 مقامات هي:

1- الراست	متوسط الاستخدام
2- النهاوند	قليل الاستخدام
3- النوى أثر	نادر الاستخدام (عرضة للزوال)
4- البياتي	كثير الاستخدام
5- الكرد	كثير الاستخدام
6- الحجاز	متوسط الاستخدام
7- الصبا	قليل الاستخدام
8- الهزام	متوسط الاستخدام
9- السيكاه	نادر الاستخدام
10- العجم	متوسط الاستخدام

بديهي أننا الآن لم نقدم أي جمع أو حصر، وإنما محض إشارة إلى مقامات المدن المصرية من واقع الممارسة الآنية، لنؤكد أننا على عتبة زوال الغالبية من مقامات مصر، عتبة تلاشي وتحلل مفردات العرب في مواجهة المفردات الأوربية. من منا لا يدرك

هذا الآن؟ لقد جمع مؤتمر 1932 عدد 94 مقاماً، فكيف أصبحنا اليوم لنجد عشرة مقامات فقط، بعضها عرضة للزوال؟ ألا نخشى مفردات منظومة «الماجور ـــ المينور» الأوربية تلك التي تزحف مع البيانو والغيتار وغيرهما من أدوات أوربا! الحقيقة أن بعضنا لا يدرك خطرها، وهذا محمد صلاح الدين يأخذ سلماً أوربياً دون مبرر، هو سلم «ري مينور» ويطلق عليه لفظ «مقام» ويا للعجب، ثم يضعه ـــ أغرب ـــ ضمن تسلسل المقامات العربية لهدف يثير الذهول، هو اشتقاق «مقامات عربية» من هذا السلم الأوربي! ثم تظهر تلك المقامات المشتقة كمقام بوسلك، ومقام عشاق مصري ومقام نيشابورك فمقام أصفهان ومقام حصار ومقام سوزدل ومقام بوسلك جديد «ص177» من كتاب صلاح الدين. وكذلك يفعل الكاتب بسلم صول مينور الأوربي «ص168» وسلم فا مينور «ص 185–186».

أما جمع المؤتمر، الذي وصل (بعد إضافة البارون ديرلانجيه وعلي الدرويش) إلى العدد 94 فسوف ندرجه الآن ليصبح البداية والمنطلق لكل جمع آت كما أسلفنا، ثم ننقيه من الزيادة والتكرار الحرفي.

خطوة أولى تصفية مقامات 1932

وهي المقامات التي جمعها عضوا المؤتمر البارون ومعه الموسيقي المعروف حينئذٍ علي الدرويش، والمدرجة في أوراق المؤتمر الرسمية.

مقامات مصر المدينية في عام 1932 ـــ جمع مؤتمر الموسيقا العربية الأول.

مقامات:

1ـــ اليكاه	2ـــ شد عربان
2ـــ فرحفزا	4ـــ سلطاني يكاه

5ــ حسيني عشيران
6ــ بياتي عشيران
7ــ بوسلك عشيران
8ــ نهفت
9ــ سوذدل
10ــ شوق طرب
11ــ عجم عشيران
12ــ شوق آور
13ــ شوق آفزا
14ــ عراق
15ــ راحة الأرواح
16ــ فرحناك
17ــ بستة أصفهان
18ــ دلكش حوران
19ــ أوج (أو أوج عراق)
20ــ باستنكار
21ــ أوج آرا
22ــ رونق نما
23ــ راست
24ــ سوزدلار
25ــ سوزباك
26ــ رهاوي
27ــ ماهور (بمعنى الهلال)
28ــ زاويل
29ــ حيان
30ــ نيرز راست
31ــ بسنديدة
32ــ دلنشين
33ــ سازكار
34ــ نهاوند
35ــ نهاوند كبير
36ــ نوى أثر
37ــ نكريز
38ــ نهاوند السنبلة، ويسمى «نهاوند مرصع» تارة وأخرى «بزم طرب»
39ــ حجاز كار
40ــ كرديللي حجاز كار
41ــ طرز نوين
42ــ بياتي
43ــ حسيني
44ــ محير
45ــ بياتي عربان
46ــ قرجغار، وله في الأجندة اسمان: «قرجغار» أو «شوري»
47ــ كلعزار
48ــ عشاق تركي
49ــ زفرتين
50ــ بياتي الرقمتين
51ــ طاهر، ويسمى كذلك «بابا طاهر».. في المؤتمر ذاته
52ــ أصفهان
53ــ كردان (أو كردانيه)
54ــ بياتي سلطاني
55ــ عرض بار
56ــ عجم مرصع

57ــ حجاز
58ــ أوج حجاز
59ــ شهناز
60ــ صبا
61ــ صبا زمزمة
62ــ حصار
63ــ كردي
64ــ عجم كردي
65ــ محير كردي
66ــ حصار كردي
67ــ صبا كردي
68ــ شهناز كردي
69ــ نوى كردي
70ــ دوكاه
71ــ بياتي بوسلك
72ــ بياتي عربان بوسلك
73ــ حسيني بوسلك
74ــ محير بوسلك
75ــ طاهر بوسلك
76ــ نوى بوسلك
77ــ عرض بار بوسلك
78ــ عجم بوسلك
79ــ كردانيه بوسلك
80ــ حجاز بوسلك
(ويسمى أيضاً كردان بوسلك)
81ــ شهناز بوسلك
82ــ حصار بوسلك
83ــ أصفهان بوسلك
84ــ صبا بوسلك
85ــ ماهور بوسلك
86ــ أوج بوسلك
87ــ سيكاه
88ــ هزام (ويدعى في بعض الأماكن خزام)
89ــ أصول سيكاه
90ــ ماية
91ــ وجه عرض بار
92ــ مستعار
93ــ نيشابور
94ــ جهاركاه (أوشاه ور)

العدد الظاهر هنا والمذكور سلفاً هو 94 مقاماً. وهي مفردات مصر كما يرصدها أول جمع معاصر، تقوم به أول جماعة علمية موسعة ـــ على امتداد الأقطار العربية ـــ في المؤتمر التاريخي الأول للموسيقا العربية، وكل ما تلا هذا الجمع أعتمد عليه، ومنه. ولو انتقص صلاح الدين أو أضاف مقاماً أو أثنين أو فعلت الأجندة هذا، فإن جمع المؤتمر يظل هو الثبت الأول ـــ الرئيسي للجميع.

ولا شـــك أن أول ما علينا الآن هو قص الزوائد، أي إلغاء التكرار الحرفي من مقامات المؤتمر تلك.

أولاً: المقامات المكررة دون أدنى تغير سوى اختلاف الاسم، أي المكررة حرفياً، وهي ثمانية مقامات:

• مقام رقم 89 في تسلسل جمع المؤتمر «مقام أصول سيكاه»، وقد أورده المؤتمر صفحة 321 في سطر واحد وفي ست كلمات! هي كما وردت:

1ــ مقام اصول سيكاه!

لا فرق بين هذه النغمة ونغمة السيكاه!

والمؤتمر يقصد بلغة زمانه أنه لا فارق بين هذا المقام ومقام السيكاه الوارد سلفاً في الجمع ذاته صفحة (317). ونحن نتساءل: لماذا إذن ورد هذا المقام؟ وكيف بعد ملاحظة التكرار لم يقم المؤتمر بإلغائه والتنبيه إلى ذلك في أوراق المؤتمر الرسمية؟ فإذن لا يوجد في الموسيقا العربية مقام باسم «أصول السيكاه»، أي لا يوجد عدة مفردات نغمية بهذا الاسم، ويسقط المقام رقم 89 ونصبح أمام 93 وليس 94 مقاماً للمؤتمر.

• صفحة 278 في سطر واحد في إحدى عشرة كلمة فقط! يأتي ذكر المقام رقم 49 في تسلسل جمع المؤتمر، وهو «مقام زفرتين». وقد أورده المؤتمر ومعه مقام آخر داخل الفقرة نفسها هو العشاق التركي، كالآتي:

2ــ مقام «زفرتين»

3ــ مقام « العشاق التركي»

لا لزوم لإثبات هذه النغمة فإنها تشبه البياتي ونغمة «العشاق التركي».

والمؤتمر يقصـــد أنـه لا فـارق بين هذا المقام ومقام البياتي أو مقام «العشـاق التركي»، وكلاهما وارد سلفاً في الجمع ذاته. ونحن نتساءل: لماذا لم يسقط المؤتمر المقامين (زفرتين، العشاق التركي) وكلاهما تكرار لمقام البياتي؟ وكيف يكتب: لا لزوم لإثبات هذا ، بينما هو مثبت هنا في جمع مؤتمر؟

«الزفرتين» إذن غائب لا وجود له وهو رقم 49 في تسلسل جمع المؤتمر، كذلك مقام «العشـــاق التركي» رقم 48، فكلاهما تكرار حرفي لمقام «البياتي». ويصـــبح إجمالي عدد المقامات 91 مقاماً، وليس 94.

• صـفحة 278 في سـطر واحد وفي ثلاث عشـرة كلمة يأتي ذكر المقام رقم 49 في تســلســل جمع المؤتمر، وهو مقام «بياتي الرقمتين». وقد أورده المؤتمر كالآتي:

4ــ مقام «بياتي الرقمتين»

لا لزوم لإثبات هذه النغمة فإنها تشـــبه نغمة البياتي ونغمة العشاق التركي واسمها مجهول.

وبصرف النظر عن غموض الصياغة والمراد منها وضرورة حذف هذا المقام، وهو رابع مقام ينبغي إلغاؤه.. فإننا ننبه إلى أن الحذف يأتي أولاً من واقع اعتراف المؤتمر ذاته في كلماته الصريحة: لا لزوم لإثبات هذا.

«بياتي الرقمتين» إذن غائب لا وجود له ـــ وهو رقم 50 في تسلسل جمع المؤتمر، فهو تكرار حرفي لمقام «البياتي» ـــــ ذلك المقام (البياتي) الذي تكرر حتى الآن عدة مرات ويصـــبح بذلك إجمالي عدد المقامات 90 مقاماً. وليس 94.

• صـــفحة 214 يأتي ذكر المقام رقم 17 في تســلســل جمع المؤتمر، وهو «مقام بستة أصفهان». وقد أورده المؤتمر كالآتي:

5ــ مقام «بستة أصفهان»

ثم أورد المؤتمر النغمات (المفردات) المشكلة للمقام، أي حباته التي هي ذاتها حبات مقام آخر ورد في ثبت المؤتمر، هو مقام «فرحناك» فهو إذن ـــ بستة أصفهان ـــ محذوف، غائب، واسمه «بستة أصفهان» ليس إلا اسماً ثابتاً لمقام «فرحناك». يسقط من الجمع إذن المقام رقم 17.

• صفحة 216. يأتي ذكر المقام رقم 18 في تسلسل جمع المؤتمر، وهو «مقام دلكش حوران». وقد أورده المؤتمر كالآتي:

6ــ مقام «دلكش حوران»

ثم أورد المؤتمر النغمات (المفردات) المشكلة للمقام، أي حباته التي هي ذاتها حبات مقام آخر ورد في ثبت المؤتمر، هو مقام «العراق» فهو إذن «دلكش حوران»، محذوف، غائب، واسمه «دلكش حوران» ليس إلا اسماً ثانياً لمقام «العراق». يسقط من الجمع المقام رقم 18.

• صفحة 218. يأتي ذكر المقام رقم 19 في تسلسل جمع المؤتمر، وهو «مقام أوج» أو «أوج عراق». وقد أورده المؤتمر كالآتي:

7ــ مقام «أوج» أو (أوج عراق)

ثم أورد المؤتمر النغمات (المفردات) المشكلة للمقام، أي حباته التي هي ذاتها حبات مقام آخر ورد في ثبت المؤتمر، هو مقام «العراق» مرة ثانية. فهو إذن ليس لمقام «العراق». يسقط من الجمع المقام رقم 19.

والغريب في مثل هذه الأنواع من التكرار أنها كلها تكرار تام، واستنساخ صور هي طبق الأصل كقولك مثلاً: إن سلم دو الكبير هو مركب من سبع نغمات متوالية، هي دو/ري/مي/فا/صول/لا/سي»، ثم قولك في موضع آخر: «إن

سلم ري الصغير هو مركب من سبع نغمات متوالية، هي دو/ري/مي... إلى آخر نغمة.. سي» نفس المفردات والسياق والنظام.

• صفحة 306. يأتي ذكر المقام رقم 65 في تسلسل جمع المؤتمر، وهو «مقام محير كردي». وقد أورده المؤتمر كالآتي:

8ــ مقام «محير كردي»

ثم أورد المؤتمر النغمات (المفردات) المشكلة للمقام، أي حباته التي هي ذاتها حبات مقام آخر ورد في ثبت المؤتمر، هو مقام «الكرد» فهو إذن ليس إلا اسماً ثانياً لمقام «الكرد». هناك مقام واحد (لا اثنين) هو الكرد. يسقط من الجمع المقام رقم 65.

والمؤتمر أثناء ذكره لتلك المقامات الثمانية، التي قمنا تواً بحذفها:

1ــ أصول سيكاه
2ــ زفرتين
3ــ عشاق تركي
4ــ بياتي الرقمتين
5ــ بستة أصفهان
6ــ دلكش حوران
7ــ أوج، أو «أوج عراق»
8ــ محير كردي.

لا يصرح بوجود التكرار الحرفي، ويلجأ إلى صيغة ليس فيها وضوح، مثل: «فإنها تشبه هذه النغمة»، باحثاً لنفسه عن مبرر لهذا التكرار، هارباً من السؤال عن أهمية إدراج تلك المقامات. وكان على المؤتمر مواجهة الأمر ببساطة، والنص على: «أن هذا التكرار وجد في الممارسة الموسيقية اليومية، وفي أيدي الموسيقيين أنفسهم، وأن المؤتمر وجد هذا التكرار في الواقع حيث

اكتشف أن هناك مقاماً واحداً يستخدم بأسماء مختلفة عند شرائح مختلفة من الموسيقيين، وأنه ــ المؤتمر ـ فضل إيراد هذه الحالات كما هي في الواقع.

تنتهي بهذا عمليات التكرار الحرفي بعد أن سقطت من الجمع ثمانية مقامات وهمية، وأصبح العدد 86 مقاماً وليس 94. وتبدأ عمليات تصفية لتكرار من نوع آخر.

ثانياً: المقامات التي تتكرر بتغير طبقتها فحسب، وهو التغير المسمى «تصوير المقام».

وهذا التغير في واقع الأمر لا يستدعي تغيير الاسم (اسم المقام) كما لا يدفعنا للإيمان بوجود مقامين مختلفين، إذ ينتقل المقام ذاته إلى درجة صوتية أعلى (طبقة أعلى) فتصبح مفرداته (أنغامه) أكثر حدة، أو العكس اتجاهاً نحو الغلظة (نحو الباص). وفي كلتا الحالتين يحدث انتقال لمجمل أنغام المقام ـــــــ وكما هي، مجرد تحريك لنفس القيم والنغمات مع أبسط نوع من التبدل بهدف تنويع الطبقة ـــــــ لا تغير المقام، وليس من المنطق عندما نحرك مقاماً كمقام الهزام إلى أسفل، نحو الغلظة، للحصول على طبقة «الباص» ونجعله يبدأ من طبقة «سي ـــ عراق» المنخفضة بدلاً من «مي ـــ السيكاه»، ليس من المنطق بعد ذلك أن نطلق عليه اسماً آخر هو «مقام راحة الأرواح»! والأغرب هو أننا أنفسنا نذهب بذلك للإيمان بوجود مقامين اثنين، هما: الهزام، وراحة الأرواح بدلاً من مقام واحد هو الهزام. لقد تم «استنساخ» الهزام، وهو يطلقون على عملية تغير الطبقة تلك مصطلح : «تصوير الهزام»، فكيف أصبحت الصورة كياناً آخر اسمه «راحة الأرواح»؟ إن الأكثر دقة كان هنا هو أن نطلق على المقام اسماً واحداً أياً كانت طبقته، مع ذكر الطبقة التي انتقل إليها مجدداً، وما إذا كانت طبقة السيكاه أم الدوكاه أم الحسيني أو الطبقة الأصلية ذاتها، فنصف مثلاً مقام مثل «راحة الأرواح» باسم «هزام السيكاه»، أي الهزام البادئ من درجة مي ـ سيكاه، أي ذلك الذي انتقل إلى طبقة السيكاه. ثم نقول :

هزام العراق ، أي ذلك البادئ من طبقة أخرى هو سي ـــ عراق... وهكذا.

بهذا نكف عن ذكر مقامات مصـــورة عن أخرى، فلا نصـــف «راحـة الأرواح» بوصـــفـه تصـــويراً لمقـام الهزام، وتنتفي كـل المقامات المصـــورة، كما تذهب بلا عودة نظرية تصـــوير المقام الزائفة. تلك النظريـة التي تؤدي إلى إكثـار عـدد المقامـات دونمـا الاعتماد على أســـاس موضـــوعي. والحقيقة ان أكثر من نصـــف المقامات المذكورة في جمع المؤتمر ليســـت ســـوى «تصـــوير» لمقامات أصلية ورئيسية في الموسيقا العربية. نحن نرفض نظرية التصـوير المنقولة عن النظرية الموسـيقية الأوربية بالكامل، ونقوم بحذف الكثرة المقامية المترتبة عليها.

والمقـامـات المكررة عن طريق التصـــوير في جمع المؤتمر هي:

1ـــــ مقام «اليكاه»، يحذف كمقام مستقل، فهو تصوير لمقام الراسـت، ويتم الآن إلحاقه بمقام الراسـت، ويصـبح اسـمه: راسـت اليكاه، فهو راست تحرك إلى طبقة اليكاه وهو رقم ـ 1ـ في تسلسل جمع المؤتمر.

2ـــ مقام «شد عربان» يحذف، وهو تصوير لمقام «الشهناز»، يتم إلحاقه بمقام «شـهناز» ويصـبح اسـمه «شـهناز اليكاه» وليس «شد عربان» فهو «شهناز» تحرك إلى طبقة اليكاه. وهو رقم ـــ2ـ في تسلسل جمع المؤتمر.

3ـــــــــ مقام «فرحفزا» يحذف، وهو تصوير لمقام «نهاوند كردي»، يتم إلحاقه بمقام «نهاوند كردي» ويصـــبح اســـمه «نهاوند يكاه كردي» وليس «فرحفزا» فهو «نهاوند» تحرك إلى طبقة اليكاه. وهو رقم ـ3ـ في تسلسل جمع المؤتمر.

4ـــــ مقام «سلطاني يكاه» يحذف، وهو تصوير لمقام «نهاوند الحســـاس»، يتم إلحاقه بمقام «نهاوند الحســـاس» ويصـــبح اســـمه

«نهاوند يكاه الحساس» وليس «سلطاني يكاه» فهو «نهاوند» تم تحريكه إلى طبقة اليكاه. وهو رقم ـ4ـ في تسلسل جمع المؤتمر.

5ـــــــ مقام «حسيني عشيران» يحذف، وهو تصوير لمقام «البياتين»، يتم إلحاقه بمقام «البياتين» ويصبح اسمه «بياتين العشيران» وليس «حسيني عشيران» فهو «بياتين» دون أدنى تغيير، وقد تم تحريكه إلى طبقة العشيران، وهو رقم ـــ5ـــ في تسلسل جمع المؤتمر.

6ـــــــ مقام «بوسلك عشيران» يحذف، وهو تصوير لمقام «البياتي»، وبما أن المؤتمر قد أخذ بالتصوير الأول لمقام «البياتي» وأن هذا التصوير معمول به في مقام رقم ـــ6ـــ فإن هذا المقام «بوسلك عشيران» ليس إلا تكراراً للتصوير ذاته وفي الموضع نفسه! وكأنه تصوير التصوير وذلك يستوجب نفيه تماماً من الجمع، أي إسقاطه كأن لم يكن، وهو رقم ـ7ـ في تسلسل جمع المؤتمر.

7ـــ مقام «سوذدل» يحذف، وهو تصوير لمقام «شهناز»، يتم إلحاقه بمقام «شهناز» ويصبح اسمه «شهناز العشيران» وليس «سوذدل» وإذا كان هو «شهناز» دون أدنى تغيير، وقد تحرك إلى طبقة العشيران ينبغي تسميته «شهناز العشيران»، حتى يتخذ المقام الجديد اسم المقام الأصلي واسم الطبقة التي انتقل إليها (العشيران). بهذا يأتي الاسم مطابقاً للواقع العملي. وهو رقم ـــ9ـــ في تسلسل جمع المؤتمر.

8ـــــــ مقام «راحة الأرواح» محذوفاً، فهو تصوير لمقام «الهزام»، يتم إلحاقه بمقام «الهزام» ويصبح اسمه «هزام العراق» وليس «راحة الأرواح» فهو «هزام» تم تحريكه إلى طبقة «العراق»، وهو رقم ـ15ـ في تسلسل جمع المؤتمر.

9ـــــ مقام «فرحناك» يحذف، وهو تصوير لمقام «السيكاه»، يتم إلحاقه بمقام «السيكاه العراق» ويصبح اسمه «سيكاه العراق»

وليس «فرحناك» فهو «سيكاه» تم تحركه إلى طبقة «العراق». وهو رقم –16– في تسلسل جمع المؤتمر.

10ـــ مقام «حصار» يحذف، وهو تصوير لمقام «نوى أثر»، يتم إلحاقه بمقام «نوى أثر» ويصبح اسمه «نوى أثر الدوكاه» وليس «حصار» فهو «نوى أثر» تحرك إلى طبقة «الدوكاه». وهو رقم –62– في تسلسل جمع المؤتمر.

11ـــــــــ مقام «عجم كردي» يحذف، وهو تصوير لمقام «الكرد»، يتم إلحاقه بمقام «الكرد» ويصبح اسمه «كرد الدوكاه» وليس «عجم كردي» فهو «كرد» قد تحرك إلى طبقة «الدوكاه». وهو رقم –64– في تسلسل جمع المؤتمر.

إننا بذلك نقوم بحذف الاستنساخ المسمى «تصوير المقامات». ولنستكمل عملنا وننظر في أمر المقامات الزائدة التي هي مجرد تكرار لعدة مقامات (داخل مقام واحد).

12ـــ مقام «الرهاوي» يحذف، وهو في صعود نغماته لأعلى ليس إلا مقام «راست» بعينه، غير أنه في الهبوط يتبدل متخذاً نغمات أخرى غير تلك التي صعد بها (كما يورده المؤتمر) فيصبح مقاماً آخر هو «سوندلار» بعينه. هو إذن إحدى حالات الازدواج حيث يتضمن المقام الواحد أكثر من مقام في داخله. وليس من شك أن الأوان قد آن لحذف كلَّ علاقات نغمية مركبة ومتعددة. وإن كان هذا التركيب هو من نظم الماضي وأسسه الرياضية، فإننا لا بد أن نسعى نحو رياضة موسيقية جديدة ـــ معاصرة. وسوف نفرق كلَّ مقام مزدوج إلى اثنين (مقامين)، فإذا وجدنا أن كل من الاثنين، أي المقامين موجود بالفعل وعلى حدة خارج هذا المقام المزدوج، قمنا بإلغاء هذا المزدوج تماماً كأن لم يكن. والحقيقة أن مقام «الرهاوي» الذي نحن بصدده الآن ظل في شتاته هذا، فنجده في المراجع التالية للمؤتمر وهو على نفس الحالة من الارتباك. عند صلاح الدين في صفحة 107 مذكور بوصفه مقام «راست»(!) تستبدل فيه نغمة

بـأخرى، ممـا يجعلـه مزدوجـاً مرة أخرى، مركبـاً من مقـامين همـا «المـاهور» «الراســـت» «الرهاوي» إذن يُعد ملغياً كأن لم يكن لوجوده متضـــمناً في مقامين قيد الممارســـة، هما «الراســـت» و «الماهور». يسقط المقام رقم –26– في تسلسل المؤتمر.

13ـــــ مقام «زلويل» يحذف، وهو في صعود نغماته لأعلى ليس إلا مقـام «ســـوزنـاك» بعينه، وفي هبوطه يتبدل متخذاً نغمات أخرى (كما يورده المؤتمر) فيصـبح مقام «سـوذدلار» نفســه. هو إذن إحدى حالات الازدواج إذ يتضـــمن المقام الواحد أكثر من مقام في داخله. والحقيقة أن مقام «زاويل» الذي نحن بصـــدده الآن ظل في شـــتاتـه هذا، فنجده في المراجع التالية للمؤتمر وهو على نفس الحالة من الارتباك. يقول عنه عند صـلاح الدين في صـفحة 107 «إن الزاويل هو مقام راســـت تيشـــكل بثلاثـة ألوان من مقـامـات «المـاهور» و«النكريز» و «الرراســـت». و «الأجنـدة» تكرر لا أكثر كلام صلاح الدين بصدد هذا المقام صفحة 39. مقام «زاويل» إذن مزدوج، مركب من مقامين هما «السوزناك» و «السوذدلار». ومن ثم فهو ملغى كـأن لم يكن لوجوده متضـــمنـاً في مقـامين قيـد الممارسة. يسقط المقام رقم –28– في تسلسل المؤتمر.

14ـــــــ مقام «محير» يقع تحت طائلة الازدواج والنفي من القائمة تماماً كســـابقيه، فهو ليس إلا تكراراً لمقامين، كل منهما حي في الممـارســـة الموســـيقيـة على حدة، هما: مقام «البياتي» ومقام «الحسيني». ويبدو من ذلك أن موسيقا الماضي ـــــ القرون 17 ، 18، 19 ـــــــ كانت إذ تسـتعذب اسـتخدام مقامين من نوع محدد وتجعلهمـا ملازمين أحـدهمـا للآخر في الأغنيـة الواحـدة، فـإنهـا تقرنهما باسـم مقامي واحد، أي تضـعهما تحت اسـم واحد تسـهيلاً للذاكرة والحفظ، وأن هـــذا الربط انجب بطريق الخطـــأ مقامـــات مركبة هدفها ضم أكثر من مقام لا شـيء آخر. يسقط مقام «محير» (رقم 44 في التسلسل) كأن لم يكن.

15ـــــ «بياتي عربان» يقع تحت طائلة الازدواج والنفي من القائمة، فهو ليس إلا تكراراً لمقامين، كل منهما حي في الممارسة الموسيقية على حدة، هما: مقام «الشوري» ومقام «البياتي». يسقط مقام «بياتي عربان» (رقم 45 في التسلسل) كأن لم يكن.

16ـــ مقام «كلعزار» يقع تحت طائلة الازدواج والنفي من القائمة لنفس أسباب نفي سابقيه الأربعة: «رهاوي / زاويل / محير / بياتي عربان، فهو ليس إلا تكراراً، بل إنه كما يورده المؤتمر تكرار لثلاثة مقامات، لا اثنين، كل منهـــــا حي في الممارسة الموسيقية على حدة، وهو: «البياتي و «الحسيني» و «الشوري». والمؤتمر يتحدث عنه لا بوصفه نظاماً محدداً، وإنما عدة خيارات مقامية، قائلاً إنه (أي المقام) إما مقام «بياتي»، وإما «شوري»، وإما «حسيني». أي أن المؤتمر لا يرى المقامات بوصفها نظماً رياضية ثابتة، وإنما خيارات للمؤلف الموسيقي، أي طرق للتأليف والتركيب يضعها ويضيف إليها دوماً الفنان.. طرق قد تتبدل أو تتغير... والحقيقة أم مقامات أي شعب هي علاقات رياضية محسوبة ـــ مثبتة ومستخرجة من واقع الممارسة الموسيقية، أشبه بقوانين تنظيمية تشكل أساس العلوم الموسيقية في أي حضارة. يسقط إذاً مقام «كلعزار» (رقم 47 في التسلسل) كأن لم يكن.

17ـــــ مقام «طاهر» يقع تحت طائلة الازدواج ثم النفي من القائمة، فهو أيضاً ليس إلا تكراراً لمقامين، كل منهما حي في الممارسة الموسيقية على حدة، وهما: مقام «الحسيني» ومقام «البياتي». يسقط مقام «طاهر» (رقم 51 في التسلسل) كأن لم يكن، لنفس أسباب نفي المقامات السابقة.

18ـــ مقام «بياتي سلطاني» يقع تحت طائلة الازدواج ثم النفي من القائمة، فهو ليس إلا تكراراً لمقامين (أو ثلاثة)، كل منهما حي في الممارسة الموسيقية على حدة، هما: مقام «الحسيني» ـــــ أو

البياتي! ـــ ومقام «البياتي» صريحاً. يسقط مقام «بياتي سلطاني» (رقم (54) في التسلسل) كأن لم يكن.

19ـــ مقام «عرضبار» يقع تحت طائلة الازدواج والنفي من القائمة، فهو ليس إلا تكراراً لثلاثة مقامات، كل منها حي في الممارسة الموسيقية على حدة، وهي «الحسيني أو مقام «الشوري» إلى جانب مقام «البياتي» صريحاً منها. يسقط مقام «عرضبار» (رقم 55 في التسلسل) كأن لم يكن.

20ـــ مقام «حصار كردي» يقع تحت طائلة الازدواج والنفي من القائمة، فهو ليس إلا تكراراً لمقامين، كل منهما حي في الممارسة الموسيقية على حدة، هما: مقام «حصار» ومقام «كرد». يسقط مقام «حصار كردي» (رقم 66 في التسلسل) كأن لم يكن.

21ـ مقام «صبا كردي» يقع تحت طائلة الازدواج والنفي من القائمة، بسبب قيامه على مقامين ليس غير، كل منهما حي في الممارسة الموسيقية على حدة، وهما: مقام «الصبا» ومقام «كرد». يسقط مقام «صبا كردي» (رقم 67 في التسلسل) كأن لم يكن.

22ـــ مقام «شهناز كردي» ويكرر نفس الحالة من الازدواج، فهو قائم على كيان مكتمل لمقامين، كل منهما حي في الممارسة الموسيقية على حدة، وهما: مقام «شهناز» ومقام «كرد». يسقط مقام «شهناز كردي» (رقم 68 في التسلسل) كأن لم يكن.

23ـــ مقام «نوى كردي» نفس الحالة، فليس في هذا المقام إلا جسد مقامين، كل منهما حي في الممارسة الموسيقية لعام 1932 وعلى حدة، وهما: مقام «نوى» ومقام «كرد». ويظهر ذلك التركيب الثنائي في تلك المجموعة من المقامات من اسمها ذاته: وهكذا ترى الاسم «نوى كرد» يعني مقامي «النوى» و «الكرد» معاً. لذلك يسقط مقام «نوى كردي» (رقم 69 في التسلسل) كأن لم يكن.

24ــ مقام «دوكاه» نفس الحالة، غير أن هذا المقام له في ثبت المؤتمر عدة احتمالات أو خيارات أكثر من وجود مقامين اثنين، فعندما تصـــعد بالأنغام فلك أن تختار إما مقام «صـــبا» وإما مقام «صـبا زمزمة». وعندما تهبط فلك إما «البياتي» وإما «الحجاز». فهو كيان من أربعة مقامات تأخذ منها ما تريد أو ما تمليه عليك قريحتك لحظة الإبداع. هل هذا مقام؟ كلا.. ولم يكن هناك أبداً نظرية احتمالات في مقامات الكندي أو الفارابي أو في مقامات ابن سينا أو في منظومة الأرموي أو عند إخوان الصفا أو في رسائل ابن المنجم أو ابن زيله أو عند المراغي أو في منظومة الموصـــلي أو أي فيلسوف كان أو عالم ظهر. وليس في سلالم الغرب (النظير الأوربي للمقامات العربية) شـــيء كهذا . يســـقط إذاً مقام «دوكاه» (رقم 70 في التسلسل) كأن لم يكن.

والآن تأتينا مجموعة من ستة عشر مقاماً متوالية متدرجة في التسلسل وراء بعضها، وكل منها تركيب من مقام رئيسي واحد، هو «نهاوند الدوكاه» أي النهاوند الذي تم تحريكه إلى طبقة «الدوكاه» مما يدعى مقام «بوســـلك»، إلى جانب مقام مختلف في كل مرة. «النهاوند» حاضر (البوسلك ـــ مركزي يضاف إليه مقام مثل البياتي فيصبح اسم المقام المركب (الثنائي) بياتي بوسلك. ثم يأخذ إلى «البوسلك» مقام آخر هو «حسيني» لينشأ تركيب جديد هو «حسيني بوسلك»، ثم يأخذ للانضمام مقام «محير» فنجد أمامنا «محير بوسلك» وهكذا. على هذا النحو اتحدت مع البوسلك ستة عشـــر مقاماً كلها تراكيب من مقامات موجودة بالفعل وليســـت في حاجة للضـم أو الاختزال. وإذا أحب مؤلف موسيقي أن يجمع بين عدد من المقامات في عمله فهذا اختياره الحر ولا داعي لتســـجيل محاولات جمع المقامات التي هي من شـــأن المؤلفين وحدهم. هكذا تنتفي ستة عشر مقاماً وتسقط من جمع المؤتمر، هي:

25ـــــــــ «بياتي بوسلك». المكون من مقامين هما: بياتي / بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

26ـــ «بياتي عربان بوسلك». المكون من مقامين هما: بياتي عربان / بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

27ـــــ «حسيني بوسلك». المكون من مقامين هما: حسيني / بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

28ـــــــ «محير بوسلك». المكون من مقامين هما: محير / بوسلك. واحد منهما حي في الممارسة على حدة.

29ـــــــ «طاهر بوسلك». المكون من مقامين هما: طاهر / بوسلك. واحد منهما حي في الممارسة على حدة هو «بوسلك» والآخر أسقط من الجمع، هو «طاهر».

30ـــ «نوى بوسلك». المكون من مقامين هما: نوى / بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

31ـــ «عرضبار بوسلك». المكون من مقامين هما: عرضبار / بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

32ـ «عجم بوسلك». المكون من مقامين هما: عجم / بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

33ـــــ «كردان بوسلك». المكون من مقامين هما: كردان / بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

34ـــــــ «حجاز بوسلك». المكون من مقامين هما: حجاز / بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

35ـــــــ «شهناز بوسلك». المكون من مقامين هما: شهناز / بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

36ـــــ «حصار بوسلك». المكون من مقامين هما: حصار / بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

37ـــ «أصفهان بوسلك». المكون من مقامين هما: أصفهان / بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

38ـــ «صبا بوسلك». المكون من مقامين هما: صبا / بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

39ـــــ «ماهور بوسلك». المكون من مقامين هما: ماهور / بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

40ـــ «أوج بوسلك». المكون من مقامين هما: أوج / بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

بانتفاء تلك المقامات من جمع المقامات الأول ـ الرئيسي نكون قد استطعنا إسقاط 38 مقاماً زائداً، ويصبح العدد الحقيقي للمقامات التي جمعت في عام 1932 هو 56 مقاماً لا 94 كما ورد في ثبت المؤتمر. كيف قام الموسيقي الحلبي الشهير علي الدرويش صحبة البارون الفرنسي ديرلانجيه بإحصاء وجمع تلك المقامات ثم تقديمها إلى المؤتمر؟ هل ضما لثبتهما كل كلمة سمعاها من ملحن عابر؟ لقد قاما بعملية مسح عام للموروث والمعتقدات الموسيقية لدى عامة الموسيقيين حينئذٍ ولم يقدما جمعاً علمياً تاماً أبداً.

ولو عرفنا أن أكثر من نصف المقامات المتبقية لاغ بحكم ارتباكه أو سقوطه من تلقاء نفسه أو نسيانه وإهماله، أو زواله بسبب انتمائه لشرائح سكانية اجنبية زالت، كالأرمن أو الأكراد أو الشراكسة، لأدركنا أن مقامات مصر القائمة فعلاً لم تكن لتعلو بحال عن نحو 30 مقاماً مستخدماً حينذاك، في 1932.

والأخطر من كل هذا أن المراجع التالية للمؤتمر ظلت تحافظ على مبدأ الكثرة في جمع المقامات، ولا شك أن المحطات (المراجع) التالية يحتاج ـ كل منها على حدة ـ إلى تطهير مماثل. بل إن مقامات المؤتمر ذاتها ما زالت في حاجة ماسة (للمقامات المتبقية) لفحص وتشذيب وصولاً إلى منظومة مقامية عربية متماسكة. علّ بعض الجهود تضاف إلينا وتشد من أزرنا وتختصر معنا رحلة تنظيم مقامات العرب.

قراءة غنائية
في
مقدمة ابن خلدون

د. سـهيل المـلاذي

في مقدمة العلامة عبد الرحمن بن خلدون فصل قيَّم عن «صناعة الغناء وتاريخها[1]»، وهي الجزء الأول من سِفره الكبير «كتاب العِبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر» الذي انتهى منه منتصف عام 779هـ، ويقع في مقدمة وثلاثة كتب.

وهذا الفصل يعطينا فكرة عن رأي ابن خلدون في صناعة الغناء عند العرب، وفي سماتها وتطورها منذ الجاهلية حتى عصر بني العبّاس، وعن الآلات الموسيقية المعروفة في عصره. وهو من الفصول المهمة عن الجوانب الفنيّة والغنائية في تراثنا الثقافي، وفي المجتمع والعمران الذي اختص ابن خلدون بالحديث عنه.

والمؤلف : هو المؤرخ والفيلسوف والبحاثة المشهور وليّ الدين أبو زيد عبد الرحمن بن محمد بن محمد الحضرمي، المعروف بابن خلدون. أصله من إشبيلية، ومولده بتونس سنة 732هـ/1332م، وفيها نشأ ودرس المنطق والفلسفة والفقه والتاريخ، فعيّنه سلطانها أبو عنان والياً للكتابة (وهو منصب يعادل وزير الإعلام والمعارف اليوم). ثم رحل إلى فارس وتلمسان وتولى أعمالاً فيهما. ثم توجه إلى الأندلس فانتدبه الأمير ابن الأحمر صاحب غرناطة سفيراً لدى ملك قشتالة. ورحل إلى مصر

فأكرمه سلطانها الظاهر برقوق، ودرّس في الأزهر، وتولى منصب قاضي قضاة المذهب المالكي. ولما حاصر تيمورلنك دمشق قصده ابن خلدون ساعياً لإنقاذ المدينة، لكنه أخفق في مسعاه. توفي فجأة في القاهرة سنة 808هـ / 1406م.

كان رجل سياسة ومؤسس علم الاجتماع وأول من وضع قواعد علم التاريخ الحديث، واشتهر بأنه عالم دقيق الملاحظة بعيد النظر في أحكامه التاريخية، وحجة عصره في العلوم والمعارف وسعة الإطلاع.

ألف في فلسفة الاجتماع وفلسفة التاريخ، وله مصنفات كثيرة أشهرها «كتاب العبر...»، ومقدمته أشهر منه. وقد سجل حياته بقلمه في آخر جزء منه، وطبع بعنوان: «التعريف بابن خلدون ورحلته شرقاً وغرباً»[2].

يعرّف ابن خلدون صناعة الغناء، بأنها تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نِسَب منتظمة معروفة. وتتكون كل نغمة فيها من وقع التوقيع (الإيقاع) على كل صوت منها عند قطعه، ثم تأتلف هذه النغمات مع بعضها على نِسَب مُتَعارَفة. وتحصل اللذة في السماع على قدر ما يحدث من تناسب بين هذه الأنغام، ومن كيفية ائتلاف تلك الأصوات بعضها إلى بعض.

وقد تبين له أن الأصوات في علم الموسيقا تتناسب، فيكون منها «صوت نصف صوت وربع آخر وخمس وجزء من أحد عشر من آخر»، وأن اختلاف النِسَب في تأديتها إلى السمع يخرجها من البساطة إلى التركيب. وليس كل تركيب منها ملذوذاً عند السماع، بل ثمة تراكيب خاصة هي التي حصرها أهل العلم بالموسيقا وتكلموا عليها.

وقد يســـاوق (يتـابع) ذلك التلحين في النغمـات الغنـائيـة، بتقطيع أصـــوات أخرى، من جمادات (آلات) تتخذ لذلك، إما بالقرع أو بالنفخ، فيزيدها لذة عند الســـماع. ويذكر ابن خلدون أصـــنافاً من هذه الآلات المعروفة في المغرب في زمانه.

آلات النفخ

1ـــ منها ما يسمونه الشَبَّابة[3]: وهي قصبة جوفاء ذات ثقوب معدودة في جوانبها. يُنفخ فيها فتصَّوت، ويخرج الصوت من جوفها على سدّادة من تلك الثقوب، ويُقَطَّع الصـوت بوضـع الأصـابع من اليدين جميعاً على تلك الثقوب وضـعاً متعارفاً، حتى تحدث النِسَـب بين الأصـوات فيه وتتصـل كذلك متناسبة، فيلتذُّ السمع بإدراكها هذا التناسب.

2ـــ ومن جنس الشَبّابة المِزْمار الذي يسمى الزُّلاَميّ[4]، وهو آلة جوفاء من الخشب على شكل القصبة، منحوتة الجانبين من غير تـدوير، لأجـل ائتلافهـا من قطعتين منفردتين، في كـلٍّ منهـا ثقوب معدودة. يُنفخ فيها بوسـاطة قصـبة صـغيرة موصـولة بها، فتصـوَّت بنغمـة حـادة، وتُقَطَّع الأصـــوات من تلك الثقوب بـالأصـــابع، كما يجري في الشَّبابة.

3ـــ البوق : من أحسن آلات المِزمار في ذلك العهد، وهو بوق من النحـاس أجوف في مقدار الـذراع، يَتَّسِـــع إلى أن يكون انفراج مخرجـه في مقـدار دون الكفّ في شـــكـل بري القلم، وفيـه ثقوب معدودة أيضـاً. يُنفخ فيه بوسـاطة قصـبة صـغيرة، فيخرج الصـوت منه ثخيناً دويّاً، وتُقَطَّع أنغامه كذلك بالأصـابع على التناسب، فيكون ملذوذاً.

الآلات الوترية

وهي جوفاء كلُّها، إما على شكل قطعة من الكرة مثل البَرْبَط[5] والربـاب، أو على شـــكل مربّع كـالقـانون، توضـــع الأوتـار على

بسائطه مشدودة في رأسها إلى دساتين[6] متحركة ليتأتى بإدارتها شدُّ الأوتار وإرخاؤها عند الحاجة إليه، ثم تقرع الأوتار إما بعود أو بوتر مشدود بين طرفي قوس، يمرّ عليها بعد أن يُطلى بالشمع والكُنْدُر[7]، ويُقَطَّع الصوت فيه بتخفيف اليد في إمراره، أو بنقله من وتر إلى وتر.

وفي جميع الآلات الوترية تُوَقَّع اليد اليسرى بأصابعها على أطراف الأوتار، فيما يُقرع او يُحَكُّ بالوتر، فتخرج الأصوات متناسبة ملذوذة. وقد يكون القرع في الطسوت بالقضبان أو في الأعواد بعضها ببعض على توقيع متناسب يحدث عنه التذاذ بالمسموع.

ينتقل ابن خلدون بعد هذا للحديث عن أمور أخرى لا علاقة لها بالغناء وتاريخه، ثم يعود ثانية فيتابع كلامه على تناسب الأصوات. ويرى أن الأصوات لها كيفيّات من الهمس والجهر والرخاوة والشدّة والقلقلة والضغط وغير ذلك، وأن الحسن في المسموع أن تكون هذه الأصوات متناسبة لا متنافرة، وأن التناسب فيها هو الذي يوجب لها الحسن. ويجعل ابن خلدون لهذا التناسب شرطين :

أولاً ــ يجب ألا يخرج من الصوت إلى ضده ويرجع إليه دفعة واحدة بل بالتدريج، ولا بد من توسط المُغاير بين الصوتين. ويشبه ذلك افتتاح أهل اللسان التراكيب من الحروف المتنافرة أو المتقاربة المخارج.

ثانياً ــ وجوب التناسب أيضاً في أجزاء الأصوات، بحيث يخرج من الصوت إلى نصفه أو ثلثه أو جزء منه، على حسب ما يكون التنقُّل مناسباً، فإذا كانت الأصوات على تناسب في الكيفيات ـ على ما حصره أهل صناعة الموسيقا ـ كانت ملائمة ملذوذة.

وهذا التناسب يكون بسيطاً، حين يكون الناس مطبوعين عليه، لا يحتاجون فيه إلى تعليم ولا صناعة. ويشبهون في ذلك

المطبوعين على الأوزان الشـــعريـة وتوقيع الرقص وأمثـال ذلـك. وتسـمي العامة هذه القابلية بالمضـمار. ونجد كثيراً من قرّاء القرآن يجيدون في تلاحين أصـــواتهم كأنّها المزامير، فيُطربون بحســـن مساقهم وتناسب وتناسق نغماتهم.

وقد يكون التناســب مركباً، وهو الذي لا يســتوي الناسُ جميعاً في معرفته، ولا توافق كلُّ الطباع صـــاحبها في العمل به، وهذا هو التلحين الذي يتكفل به علم الموسيقا.

يعدُّ ابن خلـدون الغنـاء من الكمـاليـات في الحيـاة الاجتمـاعية، لأن معنى الغناء لا يحدث في العمران إلا إذا توافر وتجاوز حدَّ الضروري إلى الحـاجيّ ثم الكمـاليّ. ومن التفنن فيه تقوم صـــناعة الغناء، التي لا يســـتدعيهـا إلا من فرغ من جميع حـاجـاته الضـــروريـة والمهمة من المعاش والمنزل وغيره، ولا يطلبها إلا الفارغون عن ســائر أحوالهم، والباحثون بعدئذ عن التفنن في مذاهب الملذوذات.

في ممالك العجم وأمصـــارهم ومدنهم كان من صـــناعة الغناء بحر زاخر، وكـان ملوكهم يتخـذونهـا ويولعون بهـا، ويهتمون بأهلها ويجعلون لهم مكاناً في دولتهم، ويحضـــرون مشـــاهدهم ومجامعهم ويغنون فيها. وما يزال هذا شأن العجم حتى هذا العهد.

أمـا العرب، فيربط ابن خلـدون بـدايـات الموســـيقـا عنـدهم بفنّ الشـعر العربي، إذ كان الشـعراء يؤلفون فيه الكلام أجزاء متسـاوية على تناسـب بينها في عدة حروفها المتحركة والسـاكنة، ويفصـلون الكلام في تلك الأجزاء، بحيث يكون كلُّ جزء منها مســتقلاً بالإفادة لا ينعطف على الآخر ويسـمونه (البيت)، فنجد شـعرهم يلائم الطبع بهذه التجزئـة أولاً، ثم بتنـاســـب الأجزاء في المقاطع والمبادئ، ثم بتأدية المعنى المقصود وتطبيق الكلام عليها، وقد امتاز شعرهم ـــ بسبب اختصاصه بهذا التناسب ـــ بحظ من الشرف ليس لغيره من

أنواع الكلام، وصـــار ديواناً لأخبارهم وحِكَمهم وشـــرفهم، ومِحَكّاً لقرائحهم في إصابة المعاني وإجادة الأساليب. واستمروا على ذلك.

ـــــ لم يكن هذا التناسب في الشعر العربي إلا جزءاً بسيطاً من تناسب الأصوات المعروف في كتب الموسيقا، إلا أن البداوة التي غلبت على العرب ـــ آنئذ ـــ جعلتهم لا ينتحلون علماً، ولا يعرفون صناعة، ولا يتخذون إلا الشعر أسلوباً.

ـــــ ثم جاء عهد تغنّى فيه الحداةُ منهم في حِداء إبلهم، والفتيان في فضـــاء خلواتهم، فرجّعوا الأصـــوات وترنّموا، وكانوا يســـمون التَرَنُّم إذا كان بـالشـــعر غنـاءً، وإذا كـان بالتهليل أو نوع القراءة تغبيراً[8]. وربما ناسـبوا في غنائهم بين النغمات مناسـبة بسـيطة، وكانوا يســـمونه «السـناد»، وكان أكثر ما يكون منهم في الخفيف الذي يرقص عليه ويمشـــى بالدف والمزمار، فيُطْرِب ويســـتخف الحلوم، وكانوا يسمّون هذا «الهزج».

كـان هذا كلـه بـدايـات الألحـان عند العرب، تفطّنت له طباعهم من غير تعليم، وظلَّ شأنهم كذلك في بداوتهم وجاهليتهم.

ـــــ حين جاء الإسلام وامتدت الفتوحات لتشمل ممالك الدنيا وفيهـا بلاد العجم، ظـل العرب في بـدايـة الأمر على الحـال التي عُرفت لهم من البداوة والغضـــاضـــة، مع تمسُّـــكهم بأهداب الدين وشـــدَّتهم في ترك مـاليس بنـافع في دينهم وحيـاتهم ومعـاشـــهم. وانحصـــر الملذوذ عندهم في ترجيع القراءة والترنُّم بالشـــعر الذي كان ديدنهم ومذهبهم.

ـــــ وحين غلب عليهم الرفاه وجاءهم الترف بما حصل لهم من غنـائم الفتوحـات، صـــاروا إلى نضـــارة العيش ورقـة الحـاشـــية واســـتحلاء الفراغ. وحـلّ المغنون من الفرس والروم في بلاد الحجاز، وصـــاروا موالي للعرب، وغنوا جميعاً بالعيدان والطنابر

والمعازف[9] والمزامير. وسمع العرب تلحينهم للأصوات فلحّنوا عليها أشعارهم. وظهر بالمدينة منهم نشيط الفارسي وطُوَيْس وسائب خاثر مولى عبد الله بن جعفر، الذين سمعوا شعر العرب ولحّنوه وأجادوا فيه، وكان لهم ذكر، ثم أخذ عنهم مَعْبَد وطبقته وابن سريج وأنظاره.

ـــ تدرجت صناعة الغناء ـــ بعدئذ ـــ إلى أن اكتملت زمن العباسيين، عند إبراهيم بن المهدي وإبراهيم الموصلي وابنيه إسحاق وحّماد. وقد كثر الحديث عن مجالس الغناء ببغداد في هذا العهد.

ترافق اهتمام العباسيين بالغناء والموسيقا مع إمعانهم في اللهو واللعب. فقد اتخذوا آلات للرقص في الملبس والقضبان والأشعار التي يترنم بها عليه، وجعل صنفاً وحده. واتخذت آلات أخرى للرقص تسمَى بالكُرَّج[10] ـــ وهي تماثيل خيل مسرجة من الخشب مُعَلَّقة بأطراف أقبية، يلبسها النسوان ويحاكين بها امتطاء الخيل ـــ فيكرون ويفرون ويثاقفون[11]، وأمثال ذلك من اللعب المعّدة للولائم والأعراس وأيام الأعياد ومجالس الفراغ واللهو. وكثر ذلك ببغداد وأمصار العراق، وانتشر منها إلى غيرها.

يتكلم ابن خلدون بعد ذلك على زِرْياب، فيقول:

«وكان للمَوْصِليين[12] غلام اسمه زِرْياب أخذ عنهم الغناء فأجاد، فصرفوه إلى المغرب غيرة منه، فلحق بالحكم بن هشام بن

عبد الرحمن الداخل أمير الأندلس، فبالغ في تكرمته وركب للقائه وأسنى له الجوائز والإقطاعات والجرايات، وأحله من دولته وندمائه بمكان، فأورث بالأندلس من صناعة الغناء ما تناقلوه إلى أزمان الطوائف، وطما منها بإشبيلية بحر زاخر، وتناقل منها بعد ذهاب غضارتها[13] إلى بلاد العدوة بإفريقية والمغرب وانقسم على أمصارها، وبها الآن منها صُبَابة على تراجع عمرانها وتناقص دولها».

ويختم ابن خلدون هذا الفصل بقوله:

إن صناعة الغناء هي آخر الصنائع التي تحدث في العمران، لأنها كمالية ليس لها من وظيفة إلاّ الفراغ والفرح. كما أنها أول ما ينقطع من العمران عند اختلاله وتراجعه.

وبهذا الكلام يعدُّ ابن خلدون الغناء والموسيقا ترفاً فنياً راقياً، لا يظهر إلاّ عند ازدهار الحضارة، ووصول المجتمع إلى درجة عالية من الاستقرار والاكتفاء والتطور. ويرى أن انحدار هذه الفنون يعني بداية انهيار العمران والمجتمع.

الحواشي

1ـــــــ هو الفصل 32 من القسم الخامس من «المقدمة»: ط4 (دار إحياء التراث العربي) بيروت: ص 423-428.

2ـ «الضوء اللامع» للسخاوي: 180/2ـ 145/4. «نفح الطيب» للمقري: 414/4. «الدرر الكامنة» لابن حجر: الترجمة 258. «درر العقود الفريدة في تراجم الأعيان المفيدة» قطعة منه، تأليف أحمد بن علي المقريزي (ت 845هـ) ـــــ تحقيق د. عدنان درويش ومحمد المصري ـــــ 96، (إحياء التراث العربي ـــ وزارة الثقافة السورية) 1995 :

63/2، 193. «الصحافة العربية» لأديب مروّة (دار الحياة ببيروت) ط1 (1961) : 123.

وفي «الموسوعة العربية» : أنه ولد بتونس سنة 730هـ، وأنه «كان ينظم الشعر، لكن ملكته تخدّشت من حفظ المتون المنظومة في الفقه والقراءات. وقد اعتمد في نثره الأسلوب المرسل مخالفاً أسلوب العصر في الميل إلى السجع. وارتقى بالتاريخ من السرد والقصص الساذج إلى درجة العلم المفلسف» (مج1 ـــــــ ط1 هيئة الموسوعة بدمشق) 1998 : 659.

3ـ نوع من المزمار مولّدة.

4ـ الزُّلامي : تصحيف الزنامّي بلغة العامة. والزّنامّي منسوب إلى زنام : وهو زمّار حاذق كان للرشيد. انظر مادة (زنم) في معاجم اللغة.

5ـ في «شفاء الغليل» : البّرْبَط طنبور ذو ثلاثة أوتار. وفي «لسان العرب» : البَرْبَط عود أعجمي لم يكن من ملاهي العرب، وقد استعملوه حين علموا به.

6ـــــ في «المخصص» لابن سيده الأندلسي : 12/13، يقال للتي يسميها الفرس الدساتين : العَتَبْ.

7ـــــ الَكُنْدُر : اللبّان. وهذه الطريقة مستعملة في العزف على الكمان.

8ـــــ (بالغين المعجمة والباء الموحدة)، وعلّل أبو إسحاق الزجّاج هذه التسمية بأنها تذكّر بالغابر،

أي بـأحوال الآخرة. وقـال الأزهري : ســـمّوا مـا يطربون فيه من الشعر في ذكر الله تغبيراً، كأنهم إذا تناشـــدوها بالألحان طربوا فرقصـــوا وأرهجوا (أثـاروا الرهج وهو الغبـار)، فســـمّوا مُغَبَّرة لهـذا المعنى. قال الأزهري : وروينا عن الشـافعي قال : أرى الزنادقة وضـعوا هذا التغبير ليصدّوا عن ذكر الله وقراءة القرآن.

كما ذكر التغبير آخرون كابن رشـــيق القيرواني صاحب «العمدة» وغيره.

9ـــ المعازِف : الملاهي والملاعب التي يضرب بها. والمعزفَ : ضــرب من الطنابير يتخذه أهل اليمن. وغيرهم يجعـل العود معزفـاً. انظر مـادة (عزف) في لسان العرب.

10ـــ الكُرَّج : لفظ فارسـي معرب، وهو ما يُتَّخَذ مثل المُهْر يلعب عليه.

11ــ يثاقفون : يخاصمون ويجالدون، ومصدره الثقاف والمثاقفة وهي العمل بالسـيف.

12ـــــــ الموصـليّون هم إبراهيم الموصـلي وابناه إسحاق وحمّاد.

13ـ غضارتها : بهجتها وجِدَّتها.

معجم

التثاقف الموسيقي العربي التركي

حاجة إلى إعادة النظر

د. فكتور سحّاب*

التثاقف في اللغة كلمة مولّدة على قياس التفاعل من الثقافة!. والتفاعل في القياس اللغوي هو تبادل الفعل بين طرفين على الأقل. فالتقاتل هو تبادل القتال بين متقاتلين. والتحادث تبادل الحديث بن متحادثين. والتعامل العمل بين متعاملين.

لذا فالتثاقف، إذا أردنا التزام مقتضى القياس اللغوي في هذه الكلمة المولّدة، يفترض وجود طرفين على الأقل، يتبادلان في المجال الثقافي.

فهل درسنا حقاً درساً معمقاً هذه الناحية من التبادل، الذي حدث حتماً بين العرب والأتراك في إطار السلطنة العثمانية؟

الانطباع العام هو أن هذا الحقل من حقول دراسة تاريخ ماضينا القريب، لم يحظ بما يستحق من الجهد التاريخي المطلوب. بل إن الشائع من الكلام في هذا الإطار، حتى في المؤتمرات والمحافل العلمية، يبدو في كثير من الأحيان سطحياً، بل حتى كثيراً ما يخالف بعض حقائق التاريخ الثابتة. ذلك أن القول بأن السلطنة العثمانية في كل عصورها ليست سوى تخلف خالص، لم يخالطه أي شيء من التقدم والحضارة والعلم، في أي مرحلة من المراحل، وأنها فرضت على العرب التخلف الذي كان سمتها، يجافي الحقيقة التاريخية في موضع، ويجافي منطق فلسفة التاريخ في موضع آخر.

* مدير البرامج في إذاعة لبنان ـ عضو مجلس الموسيقا الدولي.

ففي الحقيقة التاريخية، أن السلطنة العثمانية، حين كانت في أزهى عقودها، وصلت في فتوحها إلى أسوار فيينا، وأرعبت ملوك أوربا وأباطرتها. ولم يكن ذلك ممكناً لو كانت آنذاك تلك الدولة المترهلة التي عُرفت في أواخر عمرها. وأية دولة في التاريخ لم تسِر هذا المسار؟ فبدأت قوية عزيزة نضرة مزدهرة، وانتهت إلى الفساد والترهل والشيخوخة؟

أما في منطق فلسفة التاريخ، فلا تستطيع أيُ دولة متخلفة، مهما عتت، أن تفرض على قوم تخلُّفها، لو جاءت ساعة نهوض أولئك القوم، وتحركت عوامل المنعة والقوة لديهم. فلو كانت عوامل القوة والنهوض كامنةً فينا، لما تخلفنا ذلك التخلفَ الذي ألقينا بتبعاته على ترهل السلطنة العثمانية في أواخرها.

لقد استبْطَنَّا كثيراً من شائع القول في السلطنة العثمانية وتخلفها، استعرناه من دعاية حربية شاعت في الحرب الكونية الأولى. فوصفت السلطنة العثمانية بأنها الاستعمار التركي، مع أنها مرحلة من مراحل الدولة الإسلامية الكبرى، التي تعاقبت على حكمها أسر عربية أولاً، ثم غير عربية فيما بعد. ولو صح أن تركيا استعمرتنا، فلماذا لا يصح أن العرب استعمروا الفرس والترك وغيرهم من الشعوب الإسلامية؟ إن في هذا الشائع من القول استعارة زمنٍ معاييرَ زمنٍ آخر.

* * *

على الصـعيد الموسـيقي، بقيت لنا ملامح مبعثرة، من التثاقف العربي التركي هنا وهناك وهنالك، أذكر منها ما يلي:

ـــ يعرف قليل من الباحثين أن العثمانيين استخدموا منذ القرن الخامس عشر على الأقل، نظاماً للتدوين الموسيقي الدقيق، يكاد أن يكون قديماً قدم بداية التدوين الموسيقي الأوربي. وهو نظام مختلف تماماً عن النظام الأوربي آنذاك. ولذا يمكن التيقن من أن نشـوءه كان مستقلاً. ولا نعرف مصـدراً تاريخياً يميط اللثام عن وصـول هذا النظام إلى أيدي الموسـيقيين العرب. لكن هذا يدل على الأقل على أن العثمانيين لم يكونوا متخلفين في هذا المجال.

ـــــ بعث الخديوي إسماعيل موسيقيين إلى فرنسا وإسطنبول وغيرهما، في مسـعى إلى هذا التثاقف الموسـيقي. ونعلم أن عبدو الحمولي زار إسطنبول في أواخر القرن التاسع عشر، وغنى أمام السـلطان هناك، وأنشـأ علاقة بالموسـيقيين الأتراك. وإذا علمنا أن عبـدو الحمولي توفي في 12 أيـار 1901، وأن الأسـطوانـة والفونوغراف دخلا مصـر في سـنة 1904، فإن التفسـير المنطقي لوجود تسـجيل لصـوت عبدو الحمولي في أغنية تبدأ بذكر اسـمه، مشـوهاً بعض الشـيء «أبدو خمولي»، هو أن التسـجيل حدث في إسطنبول عاصمة السلطنة، في أثناء زيارته لها، أو لعله سُجَّل في باريس.

ـــــ يقول المؤرخ الموسيقي قسطندي رزق في كتابه: كتاب الموسيقا الشرقية والغناء العربي ، إن عبدو الحمولي أحضر معه من زيارة لإسطنبول ثلاثة مقامات لم تكن مستخدمة في الموسيقا العربية، هي النهوند والكورد والزنكلاه. وفي هذا يخالف رزق، وهو على مقربة من الحدث التاريخي، بل مزامن له، كثيراً من شائع الكلام عما أخذناه من الأتراك، إذ نسمع من يقول إن كل ما أخذناه منهم هو ذلك الترداد البليد في الأدوار، على طراز: أنا زعلان زعلان ليه، ياسيدي زعلان زعلان ليه، وما إلى ذلك.

ـ ليس من شك في أن اللونغا، وهي شكل من أشكال المعزوفة الموسيقية، شاع في الموسيقا العربية في القرن التاسع عشر، والنصف الأول من القرن العشرين، جاءتنا من تثاقفنا في داخل السلطنة العثمانية. إذ يُنسَب هذا الشكل إلى البلغار، وكانوا أحد شعوب السلطنة في شبه جزيرة البلقان. فإذا درسنا شكل اللونغا، فسنجد أن ثمة أشكالاً في المعزوفة العربية شبيهة بها في كثير من عناصرها الأساسية، ومن ذلك أن التحميلة واللونغا كليهما يبدأ بالتسليم وتليه الخانة الأولى، ثم التسليم من جديد فالخانة الثانية فالتسليم، وهكذا. وتختلف اللونغا عن التحميلة في جملة عناصر، ولذا فهي إضافة استفادتها الموسيقا العربية من هذا التثاقف ضمن السلطنة العثمانية.

ـــــ لقد شهد مؤتمر الموسيقا العربية الأول اشتراك وفد تركي كبير، رأسه رؤوف بك يكتا. وشهد كل شواهد هذا المؤتمر على أن هذا العالم كان يحظى باحترام عام لعلمه وسلطته غير المنازَع فيها، من جراء معرفته المقامات وعلومَها، وإسهامه الواسع والبنّاء في النقاش النظري خلال المؤتمر، أياً كانت الآراء في موقفه من المسائل الكبرى مثل تعديلِ السلم الموسيقي أو تثبيتِ درجاته غير المعدلة، وغير ذلك. وكان طبيعياً أن تكون مشاركة تركية كبيرة لقرب الزمن من عهد السلطنة العثمانية التي جمعت

العرب والترك قروناً، كانت أوعية متصـــلة تعمل بينهم خلالها في الاتجاهين.

ـــــ لا نعرف الكثير عن المعهد الموسيقي الذي أنشأه الأتراك في أنقرة وســـمَّوه على اســـم الموســـيقار العربي الكبير محمد القصـــبجي. لكن هذه التســـمية في ذاتها، تدل على أن الحضـــارة الموســـيقية العربية لم تكن في الماضـــي بعيدة عن وجدان الأتراك، حتى حظي هذا الموســـيقار العربي المجد بهذا الاحترام. ولا بد إذن من اتخاذ هذا المعهد دليلاً على أن التثاقف عمل في الاتجاهين.

ـــــ روى لي ابن الشيخ علي الدرويش، الأستاذ مصطفى الدرويش، أن والده عالم الموسـيقا العربي الكبير الذي كان له الباعُ الطويل في الإعداد النظري لمؤتمر الموســـيقا العربية في القاهرة 1932، أمضـى سـنوات حاسـمةً في المدينة التركية قسـطموني في شبابه، يتعلم على المشايخ الأصول الموسيقية هناك، ومنهم عثمان بك وشـرف الدين بك التركيان ومهران السـلانيكي اليوناني، وكان هذا من الملامح القليلة الأخرى التي رصـــدناها للتثاقف الوثيق بين الترك والعرب.

* * *

نخلص من هذا الاســـتعراض لمـا نعرفـه عن ملامح التثـاقف العربي التركي في الموسيقا، إلى ثلاث ملاحظات:

1ـــــ أننا لم ندرس كفاية هذه الناحية من ماضينا القريب، ولم نُحص مـا أخـذنـا من الأتراك ومـا أعطينـاهم. واكتفينـا في كثير من الحالاَت بالقول إن ما أخذناه كان سـيئاً ومتخلفاً، وإن تخلَّصـــنا منه كان عملاً حضـــارياً. وكثير من محاضـــرينا وموســـيقيينا يُطرون الشيخ السيد درويش لأنه، كما يدَّعون «خلَّص الموسيقا العربية من آثار التتريك». ولا يقولون لك ما هي العناصر التي خلَّص الموسيقا العربية منها، ومتى وكيف.

2ـــــ أننا اتخذنا سلفاً موقف العداء من هذا التثاقف، مع أننا تباهينا كثيراً بالتثاقف يمنة ويسـرة، وسـايرنا في هذه الأنفة غير المسوّغة دعاية سياسية مستوردة، في حرب لم تنته بخير عميم لنا. وكان هذا الموقف المسبق، أحد أعقد أسباب العقد والعقبات النفسية التي جعلتنا نُحجم عن درس هذه الناحية المهمة في تاريخنا الثقافي والموسيقي. ولا بد من مصارحة النفس بشجاعة معنوية في هذا الأمر، حتى نبدأ من جديد معالجة الموضوع التاريخي، على صفحة بيضاء، من الناحية العلمية النزيهة البعيدة عن الغرض والهوى، البعيدة عن أثر أي عقيدة سياسية أو تاريخية.

3ـــ يعيد كثير من الشعوب النظر في عقائدهم التاريخية، ولا سيما حين يمر زمن على تجربة تاريخية مؤلمة تراكمت فيها العقد النفسية والسياسية، حتى تعذر النظر الموضوعي العلمي إليها. ولقد آن لنا أن نعيد النظر في الحقبة العثمانية التي آلمت ولا شك. آلمت إلى الحد الذي يحدونا على النظر فيها بمنظار العلم والتاريخ، لا بمنظار مستعار من قوى سياسية خارجية، لم تكن قطعاً مرجعاً موضوعياً نزيهاً في هذه المسألة لأسباب معروفة.

علّوَيه

معجم

المغنّي الحاذق والعازف المتقدّم

(قال مخارق المغنّي الشهير في العصر العباسي: ما أُحسِنُ أن أصنع مثل صنعة علّويَه)

خليـل البيطـــار

اتّسـع الغناء والاهتمام بالموسـيقا في دولة بني العبّاس، وعدّت الموسيقا من مباحث الدراسة العلميّة بعد ترجمة المباحث الإغريقيّة إلى العربيـة على يد الكنديّ المتوفّى عام 874 م، والســـرخصـــيّ المتوفّى عام899 م، وثابت بن قرّة المتوفّى عام901 م، والفارابي.

ورغم ازدحـام بلاط بغداد بالمغنّين والموســـيقيّين إلا أنّهم لم يكونوا بمسـتوى معبد أو إبراهيم الموصـلي، وظهرت أحوال جديدة باتت فيها موهبة الموســـيقا محتاجة إلى مهارات إضـــافيّة كالقصّ والمنادمة ولعب الشطرنج، وإلى مهارة اختيار الملذوذ عند السماع وصوغه في تراكيب خاصّة.

واســـتطـاع الملحّنون والمغنّون نيل مكـافـآت ســـخيّـة مقابل اختيـارهم الذكّيّ للنصـــوص، أو بســـبب أدائهم البارع للأغنيات، وإســحاق أبرع من اختار ولحّن وغنّى، ومثال ذلك هذا النص الذي أنشده بحضرة الخليفة الواثق، وأبياته:

قفي ودّعينـا يا سـعادُ بنظـرةٍ
فقدْ حـانَ منّـا يا سـعادُ رحيلُ

فيا جنّةَ الدنيـا ويا غايـةَ المنى
ويا سؤْلَ نفسي هلْ إليكِ سبيلُ؟

وكنتُ إذا ما جئتُ جئتُ لعلّةٍ
فأفنيتُ عـلاّتي فكيف أقـولُ؟

فما كلُّ يومٍ لي بأرضكِ حاجـةٌ
ولا كـلُّ يـومٍ لي إليـكِ وصولُ

والأبيات من عيون الشعر الغزليّ، فالشاعر وقف واستوقف وودّع ونادى وناشد وتمنّى وتساءل وتشكّى واستعطف، بمفردات رقيقة وعبارات منسـابة وإيقاعات متناغمة، وقد نال إسـحاق بعد أدائها خلعة ومئة ألف درهم وشـهادة من الواثق تقول: (فقت أهل العصر في كلّ شيء).

ومن المغنّين الذين جمعوا إلى جمال الصـوت براعة في العزف وخفّة روح وحلاوة نادرة، تلميذ الموصـليّيَن والمتفوّق على معاصـريه أمثال مخارق ويحيى المكيّ وابن بانة وحكم الوادي، وإن عُدّ معهم في الطبقة الثانية بعد الأعلام الكبار ابن سـريج وابن محرز والغريض ومعبد.

وعلُّويَه هو عليّ بن عبد الله بن سـيف، ويكنى أبا الحسـن وكان جدّه من السُّـغد[1] الذين سـباهم الوليد بن عثمان بن عفّان، واسترقّ منهم جماعة وأعتق بعضهم ولم يعتق الباقين فقتلوه.

[1]ـ ناحية بين بخارى وسمرقند، وربما قيل فيها (الصَّغد) بالصاد.

صنعته

كان علُّويَه مغنّياً حاذقاً ومؤدباً محسناً وصانعاً متفنناً وضارباً متقناً، مع خفّة روح وطيب مجالسة وملاحة نوادر. وكان إبراهيم الموصلي قد علّمه وخرّجه وعُني به جدّاً فبرع، وغنّى لمحمد الأمين وعاش إلى أيّام المتوكّل، ومات بعد إسحاق الموصلي بمدة يسيرة.

وكان إسحاق يتعصب له في أكثر أوقاته على مخارق، فأمّا التقدّم والوصف فلم يكن إسحاق يرى أحداً من جماعته أهلاً لهما سواه، فكانوا ينتصرون لإبراهيم بن المهدي ضدّه، فلا يضرّه ذلك مع تقدّمه وفضله.

وأوّل أبيات غنّاها علُّويَه هذا الصوت:

ألا ياحمامَ الشِّعبِ شعبٍ مُوَرَّقٍ
سقتْكَ الغوادي من حمامٍ ومن شعبِ

فوا حسرتا لم أقضِ منكَ لُبانةً
ولم أتمتعْ بالجوارِ وبالقربِ

يقولون هذا آخرُ العهدِ منهمُ
فقلتُ: وهذا آخرُ العهدِ من قلبي

واللحن فيه ثقيل أوّل.

وكانت أغانيه تحظى باهتمام الناس، وكان بعضهم يخطئ في نسبتها إلى سواه، فقد حدّث عليّ بن المنجّم أنّه قدم من سامرّاء (سُرّ من رأى) إلى بغداد، فلقي إسحاق الموصلي فسأله عن أخبار الخليفة وأخبار الناس، حتى انتهى إلى ذكر الغناء فقال: أيّ شيء رأيت الناس يستحسنونه في هذه الأيام من الأغاني؟ فإنّ الناس ربّما لهجوا بالصوت بعد الصوت، فقلت: صوتاً من صنعتك، فقال: أيّ شيء هو؟ فقلت:

ألا يا حمامَيْ قصرِ دورانَ هجتُما

بقلبي الهـوى لمّـــا تغنّيتما ليـا
وأبكيتماني وسطَ صحبي ولم أكنْ
أبالي دموعَ العينِ لو كنتُ خاليا

فضـحك إسـحاق وقال: ليس هذا لي، هذا لعلُّويَه، وقد لعمري أحسن فيه وجوّد ما شاء، واللحن في الصوت ثاني ثقيل بالوسطى.

ورأى صاحب الأغاني أنّ علُّويَه كان أصحّ الناس صنعة بعد إســحاق، وأطيب الناس صــوتاً بعد مخارق، وأضــرب الناس بعد ربرب وملاحظ، فهو مصلّي كل سابق قادر، وثاني كلّ أوّل واصل متقدّم. وروى عبد الله بن طـاهر عن الخليفة الواثق أنّـه قـال: غنـاء علُّويَه مثل نقر الطست يبقى ساعة في السمع بعد سكوته.

وكان علُّويَه أعسر، وكان عوده مقلوب الأوتار، البمّ في الأسفل والمثلّث فوقه، ثم المثنّى ثم الزير، فلا يستطيع سواه أن يضـرب عليه لأنّه يغدو مقلوباً لمن يضـــرب باليمنى، وكان ثقيف وربرب وملاحظ يضاهونه في الضرب بالعود.

لازم علُّويَـه الأمين وغنّـاه ألحـانـه، ثم لازم المـأمون وعـاش حتّى أيّـام المتوكّل، وقد أثّر الصـــراع الذي دار بين الرجلين للفوز بالسلطة سلبيّاً على المحيطين بهما، فقد غضـب الأمين من إبراهيم الموصــلي لأن اســم المأمون ورد في هذا البيت قبل اســمه، وكان غنّاه في حضرة الرشيد والأمين وليّ عهده:

أبو المأمونِ فينـــا والأمــينُ لــهُ كنفــانِ مـن كَرَمٍ ولينِ

فقال الأمين لإسحاق المقرّب منه: غاظني أبوك لا رحمه الله، ولو كان حيّاً لضربته خمسمئة سوط، ولولاك لنبشت قبره وأحرقت عظامه، وحين أوضح إسحاق أنّ التقديم فرضته ضرورة الشعر وليس إظهار الموالاة هدأ الأمين وسكن.

وكانت لعلُّويَه جارية اسمها خِشْف، علّمها الغناء ثمّ اضطر لبيعها إلى زلبهزة النخّاس، وكان يضع ألحانه بتصرّف الغلمان والأصدقاء،وهو أمر نادر الحدوث في زمن التكسّب بالفنّ والمنافسة الشديدة بين المغنّين. ومن أصواته التي غنّتها خشف من شعر عمر بن أبي ربيعة هذه الأبيات:

أشارتْ بطرفِ العينِ خيفةَ أهلها
إشارةَ محزونٍ ولم تتكلّمِ

فأيقنتُ أنّ الطرْفَ قد قال مرحباً
وأهلاً وسهلاً بالحبيب المسلّمِ

فأبرزتُ طرْفي نحوها لأجيبَها
وقلت لها قولَ امرئٍ غيرِ مُعْجِمِ

هنيئاً لكم قتلي وصفوُ مودّتي
وقد سِيط في لحمي هواكِ وفي دمي

(المُعْجِم : الذي لا يفصح في كلامه. سيط : خلط ومزج)

والأبيات تفيض رقّة وولها وحسن ملاقاة واستعطافاً وتعلّقاً وفناءً في المحبوب.

أصواتــه

نظم علّويَه القليل من الأشعار وغنّى بشعر القدماء والمحدثين، فقد غنّى بأشعار لحاتم الطائي والفرزدق والمرقّش

الأكبر وعبيد الله بن قيس الرقيّات وابن هرمة والأعشى وأبو يعقوب الخزيمي. كما غنّى بألحان الموصليين ومعبد وابن سريج.

ومن أصواته التي أعجبت العامة وتردّدت على ألسنة الغلمان لحن في شعر للفرزدق يقول:

ألم ترَ أنّي يوم جوِّ سُوَيقةٍ بكيتُ فنادتني هُنيدةُ ما ليا
فقلتُ لها إنّ البكاءَ لراحةٌ به يشتفي من ظنّ أنْ لا تلاقيا

واللحن في الأبيات من الرمل.

وغنّى علّويَه من شعر حاتم الطائي هذه الأبيات:

إذا كانَ لي شيئان يا أمَّ مالكٍ
فإنَّ لجاري منهما ما تخيّرا

وفي واحدٍ إن لم يكنْ غيرُ واحدٍ
أراهُ لهُ أهلاً إذا كانَ مُقِترا

واللحن فيه خفيف ثقيل.

ومن أصواته الجميلة غناؤه في شعر لأبي العتاهية يقول:

عَذيري من الإنسانِ لا إن جفوْتُهُ
صفا لي ولا إن صرتُ طوعَ يديهِ

وإنّي لمشتاقٌ إلى ظلِّ صاحبٍ
يروق ويصفو إنْ كدِرتُ عليهِ

وكانت عريب قد دعته ليصلح لها لحن الرمل هذا الذي صنعته، وكانت تهيم بالمغني، فلبّى دعوتها قبل أن يلبّي دعوة المأمون الذي دعاه ودعا عبد الله الهشاميّ كي يباكراه للاصطباح، وحين ألقى علُّويَه الصوت على المأمون طلب منه أن يعيده سبع مرّات، وكان يغنّي ويرقص فرحاً بعد لقاء عريب، فقال المأمون باسماً: يا علُّويَه خذ الخلافة وأعطني هذا الصاحب!

ولعلُّويَه في بيتي أبي العتاهية لحنان: ثاني ثقيل وماخوري.

وغنّى علُّويَه بحضرة الواثق هذا الصوت:

منْ صاحَبَ الدّهر لم يُحمدْ تصرّفهُ
عنّــا وللدهــر إحـلاء وإمــرارُ

واللحن فيه ثقيل أوّل، فاستحسنه الواثق وطرب، فقال علُّويَه: والله لو شـــئت لجعلت الغناء في أيدي الناس أكثر من الجوز، فتضاحك إسحاق الموصلي وقال: يا أبا الحسن إذاً تكون قيمته مثل قيمة الجوز، ملمّحاً إلى خشيته من انقطاع الرزق إذا حقّق علُّويَه ما صرّح به.

وكان علُّويَه يبحث عن الجديد ويعِدُّ ألحانه بعناية، ويغيب مدّة عن المجالس ليصـــنع ألحاناً مبتكرة يفاجئ بها منافســـيه. وقد ســـأله إبراهيم بن المهدي الأمير المغنّي مرّة: ما الذي أحدثت بعدي من الصنعة يا أبا الحسن؟ فقال: صنعت صوتين، قال: فهاتهما إذاً، فغنّاه من نظمه:

ألا إنّ لي نفسين نفساً تقول لي
تمتّــعْ بليلى ما بدا لكَ لينُها
ونفســاً تقولُ استبقْ ودَّكَ واتّئدْ
ونفسك لا تطرحْ على من يُهينُها

وغنّاه بيتي حاتم الطائي الســـابقين، واللحن في الصـــوتين خفيف ثقيل، فتغيّر لون إبراهيم لجودة الصـــوتين، وكاد يموت من الحســـد إذ لم يجد فيهما مطعناً، وعدل عن الكلام في هذا المعنى وقال: هذا يدلّ على أنّ ليلى هذه كانت مثل الموم بالبنفســـج (الموم هو الشمع).

وغنّى علُّويَه بين يدي المأمون هذا البيت:

تخيّرتُ منْ نعمانَ عودَ أراكةٍ لهنـدٍ فمَنْ هذا يبلّغُـهُ هندا

فقال المأمون: اطلبوا لهذا البيت ثانياً، فلم يعرف أحد ممّن كان بحضـرته من أهل الأدب والرواة والجلسـاء قائل هذه البيت، وعثر إسـحاق بن حميد بعد مدّة على القصـيدة مصـادفة يغنّيها حادٍ بليل، وكانت للمرقّش الأكبر، ومنها:

خليليّ عوجا باركَ اللهُ فيكما وإنْ لمْ تكنْ هندٌ لأرضكما قصْدا
وقولا لها ليسَ الضلالُ أجازَنا ولكنّنـا جُزْنـا لنلقاكمُ عمْـدا
تخيّرتُ منْ نعمانَ عـودَ أراكةٍ لهنـدٍ فمَنْ هذا يبلّغُـهُ هنـدا
فما شِبْهُ هندٍ غيرُ أدماءَ خاذلٍ من الوحشِ مُرتاعٍ مُراعٍ طلاً فَردا

(الأدماء: لونها أبيض مشرب سواداً والخاذل من الظباء: التي تتخلف عن صواحبها وتنفرد. مُراعٍ: رعى معه. الطلا: ولد الظبية)

فأمر المأمون علُّويَه أن يضـع لحناً في هذا الشـعر، فوضـع لحناً من الرمل،بينما كان لحن البيت المفرد خفيف ثقيل بالبنصر.

ونظم المأمون أبياتاً في وصف رحلة صيد، وكتبها في رقعة ودفعها إلى علُّويَه وطلب منه أن يلحّنها، فصـنع لها لحناً من الثقيل الأوّل وابتدأها بالنشيد، والأبيات هي:

خرجنـا إلى صيدِ الظبـاءِ فصـادني
هنـاكَ غـزالٌ أدعجُ العـينِ أحـورُ

غـزالٌ كأنّ البـدرَ حـلّ جبينَـهُ
وفي خـدّهِ الشّـعرى المنـيرةُ تزهـرُ

فصادَ فـؤادي إذْ رمـاني بسـهمهِ
وسهمُ غزالِ الإنسِ طرفٌ ومحجرُ

وحين أنشدها بحضرة المأمون أمر له بعشرة آلاف درهم.

ومن الألحان التي أدّاها علُّويَه من صنع سواه لحن لابن سريج تقول أبياته:

يا هندُ إنّ الناسَ قدْ أفسدوا ودّكِ حتّى عزّني المطلبُ
يا ليتَ مَنْ يسعى بنا كاذباً عاشَ مُهاناً في أذىً يتعبُ
هبيهِ ذنباً كنتُ أذنبتهُ قدْ يغفرُ اللهُ لمنْ يُذنبُ

وغنّى علُّويَه بيتين من شعر ابن هرمة في حضرة المعتصم، ودفع إليه رقعة يشرح فيها أمور رزقه، وظروف عيشه المتردّية، والبيتان هما:

إنّي استحيتُكَ أنْ أفوهَ بحاجتي فإذا قرأتَ صحيفتي فتفهّمِ
وعليكَ عهدُ الله إنْ خَبّرتَهُ أحداً وإنْ أظهرْتَهُ بتكلّمِ

فكافأه المعتصم وقضى حوائجه.

حكايته في مجلس الرشيد

اجتمع في مجلس ندماء الرشيد ابن جامع ووجه القرعة وعلُّويَه، فغنّى الأوّلان صوتين ونال كلّ منهما خمسمئة دينار، وغنّى علُّويَه من شعر الأعشى ولحن معبد من الخفيف الثقيل هذين البيتين:

يجحَدْنَني ديني النهارَ وأقتضي
ديني إذا وفَدَ النُّعاسُ الرُّقّدا
وأرى الغواني لا يُواصلْنَ امرأً
فقدَ الشبابَ وقدْ يصلْنَ الأمردا

فغضب الرشيد، ودعا مسروراً فضربه ثلاثين درة، ورأى أنّه يعرّض به عندما يتغنّى بمدح المرد وذمّ الشيب، وقال له: ألا ترى ستارتي منصوبة وقد شبت؟!

حكايته مع المأمون حين زار دمشق

رافق علُّويَه المأمون في زيارته إلى دمشق، وكاد يعاقبه بشدّة بسبب صوت غنّاه، فقد حدّث أحمد المكّي أنّه زار علُّويَه يعوده من علّة عوفي منها، فجرى حديث المأمون فقال علُّويَه: كدت ــ علم الله ــ أذهب دفعة ذات يوم وأنا معه، لولا أنّ الله تعالى سلّمني ووهب لي حلمه، فقد كنت معه لمّا خرج إلى الشام، فدخلنا دمشق فطفنا بها، وجعل المأمون يطوف على قصور بني أميّة ويتتبّع آثارهم، فدخل صحناً من صحونهم فإذا هو مفروش بالرّخام الأخضر كلّه، وفيه بركة ماء يدخلها ويخرج منها وفي البركة سمك، وبين يديها بستان على أربع زواياه أربع سروات كأنها قُصّت بمقراض من أعناقها، أحسن ما رأيت من السرو قطّ قدّاً وقدراً، فاستحسن ذلك وعزم على الصبوح وقال: هاتوا لي الساعة طعاماً خفيفاً، وأقبل عليّ وقال: غنّني ونشّطني، فكأنّ الله عزّ وجلّ أنساني الغناء كلّه إلا هذا الصوت من شعر عبيد الله بن قيس الرّقيّات يقول:

لو كانَ حولي بنو أميّةَ لـمْ تنطقْ رجالٌ أراهمُ نطقوا
منْ كلِّ قِرمٍ محضٍ ضرائبُهُ عنْ مَنْكِبيهِ القميصُ ينخرقُ

واللحن لمعبد من الثقيل الأوّل بالوسطى.

فنظر المأمون إليّ مغضباً وقال: عليك وعلى بني أميّة لعنة الله، ويلك! أقلت لك سوءني أو سرّني، ألم لك وقت تذكر بني أميّة إلاّ هذا الوقت تغرّض بي؟ فتحيّلت عليه وعلمت أنّي قد أخطأت،

فقلت: أتلومني على أن أذكر بني أميّة؟ هذا مولاكم زرياب عندهم يركب في مئتي غلام مملوك له، ويملك ثلاثمئة ألف دينار وهبوها له سوى الخيل والضياع والرقيق، وأنا عندكم أكاد أموت جوعاً، فقال: أو لم يكن لك شيء تذكّرني به نفسك غير هذا؟ فقلت: هكذا حضرني حين ذكرتهم، فقال: اعدل عن هذا وتنبّه على إرادتي، وأضاف: غنّني فغنّيته من شعر عمر الوادي ولحنه هذا الصوت:

الحينُ ساق إلى دمشقَ ولم أكن أرضى دمشق لأهلنا بَلَدا
قادتك نفسُكَ فاستقدْتَ لها وأُريتَ أمرَ غوايةٍ رَشَدا

فقال المأمون: قم عنّي إلى لعنة الله وحرّ سقر، ثم قام فركب، وكان هذا آخر عهدي بالمأمون، وقد ظننت أنّه لو كانت لي ألف روح ما نجت منه واحدة، ولكنّه كان رجلاً حليماً وكان في العمر بقيّة.

منزلته

روى علُّويَه لأحمد المكّيّ أنّه صنع خمسة آلاف صوت،وكانت له جوار يصطبح معهنّ في يوم خضابه، وكان عليماً بالشعر على حدّ تعبير الحسن بن وهب، وكان نديماً حلو الحديث وعازفاً ماهراً، وقد قدّمه إسحاق على مخارق صاحب الصوت الرخيم، وقدّمه الواثق على أقرانه جميعاً.

ولعلُّويَه الفضل في إشاعة الغناء وتعميم الألحان بين العامة، وكان لا يتأخر عن تلبية أيّ طلب لغلام أو رسول يريد أخذ صوت أوتعلّم لحن، وكان يعلّم جواريه وينقل لهنّ أسرار الصناعة، وكان

صـــريحاً ومحبّاً للفنّ يقدّمه على كثير من أغراض الملك وأوامره، وعدّه كثيرون في صـــدارة الطبقـة الثـانيـة من أعلام المغنّين في العصر العبّاسي.

مصادر الدراسة

+ الأبشـــــــــــــيهي : المستطرف في كلّ فنّ مستظرف

+ شـــــــــــــــــوقي ضيف : الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي

+ عمـــــر رضـــــا كحّالـــــــة : الفنون الجميلة في العصور الإسلاميّة

+ ابن خلـــــــــــــــــدون : المقدّمة

+ الـــــــــــــــزركلـي : الأعلام

+ الأصبهـــــــــــــــاني : الأغاني ـ ج11 ـ وج 5

+ القلقشـــــــــــــــــندي : صبح الأعشى

+ المســـــــــــــــــعودي : مروج الذهب

+ ابن الكلـــــــــــــــبي : كتاب النّغم

+ أحمـــــد أمـــــــــين : ضحى الإسلام

+ القـــــــــــــــــالي : الأمالي

+ الثعـــــــــــــــالبي : يتيمة الدهرفي محاسن أهل العصر

معجم

+ البغـــــــــــــدادي : كتاب الفصوص

+ منصور بن الحسين الآبي: نثر الدّرّ

محمد عبد الوهاب

رائد الحداثة في القرن العشرين

ياســـر المـــالـح

المنطلَق

محمد عبد الوهاب اســـم كبير في فضـــاء الموســـيقا والغناء العربيين. غطّت شـــهرتـه الآفـاق طوال القرن العشـــرين. وبدأت تتقلص شـيئاً فشـيئاً بعد رحيله، وظهور جيل الشـباب من المغنين والملحنين الذين ملؤوا بأغانيهم الشـــاشـــات والإذاعات. وإذا كان بعض شـــبـان الجيل الجديد أو ما قبله من الجيل الوســـط مازالوا يؤدون بعض أغـاني محمـد عبـد الوهـاب ويـذكّرون بـه، فـإن معظم شبان اليوم لا يؤدون شيئاً من أغانيه ولا يعرفونها ولا يعرفون عنه شيئاً.

ومعرفـة محمد عبد الوهاب في ســـيرته الفنية، وفهم ما أحدث في الموســـيقـا والغنـاء يحتـاجـان إلى دارس ذوّاقـة متمرّس مطّلع متفرّغ لكتابة أطروحة، قد تستغرق عدة سنين.

وإذا كنت أسـمح لنفسـي بالكتابة عنه في مقالة محددة القسـمات فلأنني وعيت صوته وأنا طفل من خلال أسطواناته التي تصدح في بيتنا أيام (الفونوغراف)، أو ما كان يسـميه أهل الشـــام (صـــندوق سـمع). ثم تابعت الاسـتماع إليه في الإذاعات العربية ما يقرب من ستين سنة، وما أزال أسمعه حتى اليوم مما هو في مكتبتي السمعية والمرئيـة التي تحتوي المألوف والنادر من أغانيه وموســـيقاه، وما لحنه لغيره من مغنين ومغنيات.

ولم أكتف بالاسـتماع والمشـاهدة، فقرأت أكثر ما كتب عنه في الصحف والمجلات، ومعظم ما ألف عنه من كتب.

وما سـاعدني على أن أقترب منه وأفهمه أنني نشـأت موسـيقياً هاوياً عازفاً على العود منذ كنت في الثامنة.

محمد عبد الوهاب رحل عنا في الثالث من أيار (مايو) عام 1991. لكن فنه مازال باقياً خالداً على الزمان. وهو ظاهرة يرجع

إليها، ويستفاد منها إلى جانب الظواهر الفنية الكبيرة التي تألقت في القرن العشرين.

والحديث عن التحديث في فضـــاء التلحين والغناء يســـتدعي بالضرورة ذكر علمين اثنين هما سيد درويش ومحمد عبد الوهاب. الأول عُنِي بالتوجه إلى الطبقة الشعبية في أغانيه ومسرحه الغنائي، وخرج على الأســـاليب التقليدية في التلحين مع أنه كان ربيبها، وجدد في الأداء والتوزيع والتلوين في الإيقاع مستفيداً من استماعه الدائم للموسيقا الغربية. وكان يود أن يدخل آلة (البيانو) إلى التخت الشـــرقي لكنه رحل قبل أن يتاح له تنفيذ كل ما كان خطر له أن يجدد فيه في العام 1923 وعمره إحدى وثلاثين سنة. وقد وجد في الفتى محمد عبد الوهاب، قبل رحيله، وريثه في التجديد فكان يحل محله في المسرح الغنائي حين يكون مريضاً بإشارة منه. وقبل أن يرحل كان ســـيد درويش قد بدأ بتلحين «كليوباترا ومارك أنتوني» وهي مسرحية شعرية لأحمد شوقي. فلم يتم تلحين الفصل الأول منها، فأكمل محمد عبد الوهاب تلحين المســـرحية، وأدى دور أنتوني أمام منيرة المهدية صـــاحبة الفرقة في دار الأوبرا عام 1927.

كل هذا يدل دلالة واضحة على أن محمد عبد الوهاب هو الذي تســلّم الراية الفنية من ســيد درويش، وهو الذي ســيقود المســيرة بالصعود إلى أعلى.

الموهبة والتمرد

معظم النـابغين في فن من الفنون ظهرت ملامح نبوغهم وهم أطفال. ومحمد عبد الوهاب أحد هؤلاء. نشـأ في حي باب الشـعرية بـالقاهرة في بيئـة دينيـة محـافظـة، فـأبوه مقرئ ومؤذن، وعمـه إمام مسجد وخطيب. وتعلّم في كتّاب الحي تجويد القرآن الكريم منذ كان

في الرابعة، وحفظ أجزاء كبيرة منه. وأصغى إلى منشدي الأذكار والمدائح النبوية، فصار قادراً على أن يجوّد في قراءة القرآن، ويتقن أداء مخارج الحروف وفق القواعد والأصول. لكنه كان يتفنن في التلاوة وتقليب الأنغام، ويخرج على المألوف الملقّن، مما لفت إليه الأنظار والأسماع. وكان يغني في الحارة لأصدقائه من الأطفال قصائد سلامة حجازي وموشحات محمد عبد الرحيم المسلوب ومحمد عثمان.

في هذه المرحلة ظهرت موهبة الغناء بصوت جميل لدى محمد عبد الوهاب، والموهبة شيء مخلوق بالفطرة لا يصنعه الإنسان. والعلم الحديث ينسبها إلى الجينة الوراثية التي تصل إلى الجنين بالوراثة القريبة أو البعيدة. فإذا سلّمنا بأن موهبة الأب انتقلت إلى الطفل فإن عاملاً آخر هو الاكتساب قد رافق الموهبة وأثارها منذ البداية. وقد تم هذا الاكتساب بالاستماع إلى الأصوات والألحان التي تحيط بالطفل، وبالتدريب على أداء ما يسمعه بالتعليم الملزم أو أداء المسموع المحفوظ بلا معلم. وهذا ما حدث لمحمد عبد الوهاب الطفل خلال السنوات السبع الأولى من عمره. لكن الخروج على المألوف في تلك المرحلة هو ما يلفت النظر. وهو في العرف تمرُّد. والتمرد ينتج فناً متميزاً ينكره أهل التقليد، ويحاولون لجمه بكل وسيلة. لكن المتمردين في الفن غالباً ما ينتصرون لأنهم يبتكرون الجديد المبهج الذي يلائم دورة الحياة. والفنان المتمرد

أشبه بمن يلوح براية وسط حشد من المتفرجين الثابتين في ملعب رياضي، ليعلن عن وجوده.

قال محمد عبد الوهاب في إحدى مقابلاته: «كانت عندي بذرة التمرد على الموجود لا لأنه قبيح بل على سبيل التطوير والتحسين والإضافة إليه».

وقد ظهر تمرده بهذا المفهوم حين آنس في نفسه النضج والقدرة على التلحين بعد أن أثبت لأهل ذلك الزمان أنه سيُّد مَن غنى. وأن صوته القادر الجميل هو الصوت المتفرّد الذي لا ينافسه أي صوت آخر في عشرينيات القرن العشرين.

لكن القدرة على التلحين تحتاج إلى دراسة وإطلاع على علم الموسيقا الذي أرسى قواعده أهل الغرب، فإذا تم ذلك فإن موهبة التلحين الفطرية تصبح قادرة على التركيب والتنويع. وعلى هذا فقد انتسب محمد عبد الوهاب إلى المعهد الموسيقي الشرقي بنصيحة من عبد الرحمن رشدي، وفي ذلك المعهد تعلم العزف على العود، وكان معلمه محمد القصبجي. وتعلم النوطة قراءة وكتابة. ثم تولاه معلم روسي فعلمه ما في الموسيقا الغربية من قواعد وأسرار في مجال البوليفوني والهارموني ودور الآلات في التعبير عن المشاعر. وانتسب محمد عبد الوهاب بعدئذ إلى معهد (برجرين) البولوني ليستكمل معلوماته عن الموسيقا الغربية، وأدى بعض الأصوات في بعض الأوبرات المقررة دراسياً. ويروي أن أكثر ما استفاده من ذلك المعهد الحرص على إجراء تجارب كثيرة في مجال العزف أو الغناء للوصول إلى ذروة الإتقان.

الرعاية

يظل الفنان قلقاً مضطرباً ينتقل كالعصفور من فنن إلى فنن بحثاً عن رزقه، ويسعى إلى الشهرة ليكون رزقه أوفر. ومعظم من احترفوا التلحين أو العزف أو الغناء لم يكونوا في حال ميسورة.

لكن شـــاباً كمحمد عبد الوهاب صـــار له جمهور من المســـتمعين والمعجبين، يسَّـــر له القدر أحمد شـــوقي، وهو شـــاعر كبير عنده موروث من المال وصلات مع السياسيين وذوي الشأن، فاحتضنه ورعاه كولده، وأفرد له حجرة في قصـــره الذي ســـمّاه (كرمة ابن هانئ)(2). وكان القصـــر ملتقى الأدباء والسـياسـيين والأصـدقاء، وفيه وجد محمد عبد الوهاب ما يسَّر له الإبداع في طفولته الأولى.

يصـــحبه إلى الدعوات الأرســـتقراطية ليعلمه قواعد معاشـــرة تلك الطبقة بما يعرف بـــ (الإتيكيت). وكان يرافقه في سفره إلى لبنان وفرنسا. ويضع بين يديه كل ما أنتجته العبقرية الغربية من موسيقا وغناء. ولم يلزمه مرة بتلحين قصـــيدة له، وترك له الخيار في أن ينتقي ما يشـــاء من شـــعر أو زجل قابل للتلحين. حتى إنه كتب له كثيراً من الزجل، لحن منه محمد عبد الوهاب ما راقه مثل (بلبل حيران) و (اللي يحب الجمال) و (الليل بدموعه جاني). وكانت أول أغنية زجلية لحنها من كلمات أحمد شوقي أغنية متواضعة هي (دار البشاير مجلسنا) لحنها وغناها في عرس علي بن أحمد شوقي في العام 1924 مطلعها.

[1] ـ ابن هانئ هو الشاعر العباسي الحسن بن هانئ، وكنيته أبو نواس (757– 814م)، اشتهر في شعره بالخمريات.

دار البشـــاير مجلســـنا وليــل زفـافك مؤنســنا

وان شا الله تفرح يا عريسنا وان شا الله دايماً نفرح بَك

أمـا أولى القصـــائد التي لحنهـا وغنـاها محمد عبد الوهاب من شـــعر أحمد شـــوقي فكانت(أنا أنطونيو) في العام 1927 وهي من مسـرحية (كليوباترا وأنتوني). ولحنها تقليدي بطيء من مقام بياتي. ولم يكن ما لحنه وغناه من شعر أحمد شوقي فيما بعد كثيراً، بل إنه غنى وهو في صـــحبة شـــوقي مدة ثماني ســـنوات لشـــعراء آخرين كأحمد رامي وأمين عزت الهجين وأحمد يونس القاضـــي وحســـن أنور وأحمد عبد المجيد وغيرهم. وكان أحمد شوقي يقول له: «لحِّن مـا يحلو لـك، لا كمـا يحلو للناس، فأنت تلحّن للآذان الآتية لا الآذان الذاهبة».

التجديد في التلحين والأداء

لم يخرج محمد عبد الوهـاب من الإطـار التقليدي فجـأة، وإنمـا حاول التجديد على مراحل. فلحن وغنى في العام 1928 من كلمات أحمد يونس القاضـي أغنية «أهون عليك» وفيها من حروف المد ما أوحى إلى عبد الوهاب أن يجعل لحنها مرسـلاً والأداء تعبيرياً على الطريقة الأوبرالية في مرتبة (الباريتون)، وهو الصـــوت الرجالي الوســـط بين التينور والبـاص. ويختم الأغنيـة بمقطع على إيقـاع الفـالس (كـان عهدي عهدك في الهوى) ينتهي إلى تـدرج صـــوتي مرسل صاعد في كلمة (تروح).

وقد أشـار بعض النقاد إلى أن بعض الجمل الموسـيقية في هذه الأغنيـة مقتبس من أوبرا (عـايدة) لفيردي. كما أشـــار آخرون إلى اقتباساته المتعددة من الموسيقا الغربية. ومحمد عبد الوهاب لا ينكر ذلك ويقول: «إننا في حياتنا العامة والخاصـــة قد تأثرنا بأســـاليب الغرب، ولا ضـــرر في هذا، فالتأثر بالاتجاهات الأجنبية ومســـايرة

موكب النهضـــة العالمية شـــيء تحتمه ســـنة التطور. وقد أدخلنا أســـاليب جديدة على موســـيقانا، واقتبســـنا من الغرب لنطعم إنتاجنا الموسـيقي. ولكن ليس معنى هذا أن نحطم روحنا وجوهرنا ونتخلى عن طابعنا الشـــرقي. علينا أن ندخل في الموســـيقا الشـــرقية آلات جديدة نأخذها عن الغرب لتعمل على أداء أنغام بشكل أوفى. وعلينا أن ندخل في ألحاننا أنغاماً جديدة، وأن نلجأ إلى التوزيع الموسـيقي. ولكن علينا أن نحتفظ بروحنا الشـــرقية، وأن نترجم بالموســـيقا عن عواطفنا الأصيلة، فتكون مخلوقاً شرقياً صحيحاً وإن بدت في ثياب غربية».

مثل هذا القول يقفنا على أن محمد عبد الوهاب يعي رســـالته الفنية وعياً عميقاً، ويسعى إلى أدائها أداءً متقناً معاصراً، يجمع بين ما هو مقبول في الذائقة الفنية العربية، وبين مستوى الأداء الغربي الذي يعنى بالتعبير والإيقاع والهارموني في إطار علمي.

التجديد في التلحين والإيقاع

من المعروف أن الإيقاعات الشرقية الفارسية والتركية كثيرة، وهي ما تبناه الملحنون في القرن التاســع عشــر والقرن العشــرين. وعددها يتجاوز الخمســـين إيقاعاً. وأشـــهرها الواحدة الكبيرة والمصـــمودي والأقصـــاق والنوخت والدارج والســـماعي الثقيل والدور الهندي، وغير ذلك مما يعرفه المختصون.

ومحمد عبد الوهاب عرف هذه الإيقاعات ولحن بعض المعزوفات والأغاني عليها. لكنه لم يســـتوف التلحين عليها جميعاً. وكان يستمع إلى الإيقاعات الغربية الراقصـــة ويعجب بها كالفالس

والتانغو والرومبا والبوليرو والسمبا والبولكا والفوكس تروت والكوكارتشا والكان ـ كان، وغير ذلك.

وقد ذكرنا أنه لحن المقطع الأخير من أغنية (أهون عليك) الأوبرالية على إيقاع الفالس وهو (كان عهدي عهدك في الهوى). وفي العام 1932 لحن المقطع الأخير من أغنية (مريت على بيت الحبايب) على إيقاع التانغو واستخدم الأكورديون، والمقطع هو (قلت يمكن اللي هاجرني). وكأنما فعل ذلك على سبيل اختيار الوقع، ومرت الأمور بسلام، فقد تقبل الناس هذا التجديد الجزئي، لأنه جاء منسجماً مع الذائقة العربية.

وفي المرحلة السينمائية التي عاشها محمد عبد الوهاب منذ العام 1933 حتى العام 1949 أدى دور البطولة في سبعة أفلام هي : الوردة البيضاء 1933، دموع الحب 1935، يحيا الحب 1937، يوم سعيد 1939، ممنوع الحب 1942، رصاصة في القلب 1944، لست ملاكاً 1946. وظهر في فيلم غزل البنات 1949 ليؤدي أغنية (ليالي عاشق الروح) فقط.

هذه التقنية الجديدة التي تمثلت في تقديم القصة السينمائية إلى جماهير عريضة بالصورة والصوت استهوت محمد عبد الوهاب، ووجد فيها وسيلة رائعة للتجديد في الأغنية العربية. ولا سيما في مجال إدخال الإيقاعات الغربية في الموسيقا والغناء فغنى في فيلم «الوردة البيضاء» (جفنه علم الغزل) من شعر الأخطل الصغير على إيقاع (الرومبا) وهي رقصة كوبية من أصل إفريقي شاعت في النصف الأول من القرن العشرين. وغنى في فيلم «دموع الحب» قصيدة (سهرت منه الليالي) من شعر حسين أحمد شوقي على إيقاع (التانغو) وهي رقصة أرجنتينية كانت الأكثر انتشاراً في العالم. وغنى في فيلم «يحيا الحب» قصيدة (عندما يأتي المساء) من شعر محمود أبو الوفا، واستخدم في المقدمة الموسيقية والمقطع الغنائي الأخير إيقاع (الكوكارتشا) وهو إيقاع شائع في أمريكا اللاتينية. وفي فيلم «ممنوع الحب» غنى (ما كانش ع البال) على

إيقاع التانغو وأغنية (يا مسافر وحدك) مزج بين إيقاع التانغو والباسودوبلي الإسباني في لوازم موسيقية قصيرة. وغنى في فيلم «رصاصة في القلب» أغنية (أحبه مهما أشوف منه) على إيقاع التانغو. وغنى في فيلم «لست ملاكاً» أغنية (عمري ما ح أنس يوم الاثنين) على إيقاع الباسودوبلي.

تلك نماذج قليلة من أغاني محمد عبد الوهاب تدل على اتجاهه الفني في تطعيم الموسيقا العربية ببعض الإيقاعات الغربية. وإذا تتبعنا هذا الاتجاه فيما لحنه للآخرين بلغ العدد ضعفي ما غناه بنفسه أو أكثر.

التجديد في إدخال الآلات الغربية

المعروف أن التخت الشرقي هو الأصل في العزف ومرافقة المغني في القرن التاسع عشر. وهو مؤلف من أربعة عازفين هم: عازف القانون وعازف العود وعازف الناي وعازف الرق. وأضيف إلى التخت فيما بعد عازف (الكمنجة) فصاروا خمسة.

و محمد عبد الوهاب غنى مع التخت الشرقي في البداية. لكنه، وهو المطلع على الموسيقا الغربية، كان يرنو إلى إدخال الآلات الموسيقية إلى التخت الشرقي لإغنائه، وهو ما كان يسعى إليه سيد درويش في استخدام البيانو. وأول آلة غربية أدخلها إلى التخت الشرقي هي (الأكورديون). كان ذلك في المقطع الأخير من أغنية (مريت على بيت الحبايب) كما كنا ذكرنا. ومنذ ذلك الوقت ومع الزمن صارت آلة (الأكورديون) هي الآلة الشعبية المصرية التي تنافس المزمار والأرجول ومازالت. وأدخل آلتي الفيولونسيل والكونترباص وهما من أسرة الكمان في أغنية (في الليل لما خلي) في العام 1932.

وأدخل الكاستنيت الآلة الإيقاعية الإسبانية والشخاليل في (جفنه علم الغزل). واستخدم البيانو في قصيدة (الصبا والجمال)

في فيلم «يوم سـعيد»، والغيتار في (الحبيب المجهول) و (عمري ما ح انسى يوم الاثنين) و (انت عمري).

وتوسع محمد عبد الوهاب في استخدام الآلات الموسيقية حتى توصّل إلى تكوين الفرقة الكبيرة. وتبدو هذه الفرقة متكاملة في فيلم «غزل البنات» حين غنى (ليالي عاشق الروح) مع الأوركسترا والكورال وهو يحتضن آلة البانجو.

ولم يكتف محمد عبد الوهاب باستخدام الأوركسترا الكبيرة في بعض الأغاني التي تستدعيها، مثل (أغنية عربية) و (أصبح عندي الآن بندقية) بل تعدَّى ذلك إلى استخدامها في المؤلفات الآلية البحتة. وأشهر هذه المؤلفات (القافلة) و (قاهر الظلام) و (هدية).

التجديد في التوزيع

يبدو أن الاستفادة من العلم الموسيقي الغربي كان هاجس محمد عبد الوهاب، ولا سيما في إدخال البوليفوني والهارموني بنسب مقبولة في الموسيقا العربية، وكان يستعين على ذلك بالموزع اليوناني أندريه رايدر في بعض ألحانه.

وجرّب البوليفوني في أداء صوتين مختلفي الجنس ومختلفي اللحن مع رجاء عبده في فيلم «ممنوع الحب» في المقطع الأخير من المحاورة الغنائية (اللي فت المال والجاه) حيث يرددان معاً:

كل السعادة والنعيم في القرب منك
من يوم ما شفتك عمري يوم ما غبت عنك

وقد فعل ذلك أيضاً في آخر جملة من المحاورة الغنائية مع نجاة علي في فيلم «دموع الحب».

التجديد في الأناشيد الوطنية والقومية

في الحقبة الملكية غنى محمد عبد الوهاب بعض الأناشيد بصوته مثل (تحية العلم) في فيلم «دموع الحب» بصوته فقط دون

مرددين، وأدخل آلة الترومبيت في المقدمة، وكان في ذلك أول من أدخل آلة نفخ غربية. وغنى نشيد (الجهاد) ثم نشيد (مصر نادتنا). وبعد ثورة (23 يوليو) غنى الكثير من الأناشيد. لكن ما أحدثه من تغيير شكلي في الأداء هو ما يلفت الأسماع والأنظار. فقد لحن نشيد (قولوا لمصر تغني معايا ف عيد تحريرها) في العام 1956 من كلمات أحمد شفيق كامل، ووزع غناء المقاطع على مطربين معروفين: محمد عبد المطلب وعبد الغني السيد وفايدة كامل وشادية واشترك هو نفسه بأداء مقطعين. وكرر استخدام أصوات المطربين في أناشيد أخرى وهي نشيد (الوطن الأكبر) في العام 1958، وهو نشيد قومي ظهر للتعبير عن وحدة سورية ومصر. ونشيد (الجيل الصاعد) في العام 1961، ونشيد (صوت الجماهير) في العام 1963.

وقد استخدم في هذه الأناشيد الأوركسترا الكبيرة وآلات النفخ والكورال. كما استخدمها في الأناشيد الأخرى التي كانت حافلة بكل جديد. وهذا التراث من الأناشيد الوطنية والقومية أنشأه محمد عبد الوهاب وبلغ فيه الذروة في التلحين والأداء والتوزيع، ولم يختص به غيره. وكان للآخرين بعض الأناشيد التي تطلبتها المعركة مع العدو الإسرائيلي لكنها كانت قليلة مثل نشيد (والله زمان يا سلاحي) لأم كلثوم في العام 1956 من كلمات صلاح جاهين وألحان كمال الطويل. ونشيد (ثوار) لأم كلثوم في العام 1961 من كلمات عبد الفتاح مصطفى وألحان رياض السنباطي. وللكورال نشيد شهير هو (الله أكبر) من ألحان محمود الشريف.

ولمحمد عبد الوهاب أغانيٌّ وطنية وقومية لا تقع في خانة النشيد لكن كان تأثيرها في الوجدان العربي كبيراً مثل قصيدة (دعاء الشرق) وقصيدة (دمشق) وقصيدة (فلسطين) وغيرها كثير تعد من أروع ما غنيّ به في هذا المجال.

السمات العامة للتجديد

من أبرز سمات التجديد عند محمد عبد الوهاب أنك حين تسمع ألحانه أو أغانيه للمرة الأولى لا تستطيع الحكم على إبداعه. ولا بد لك من الاستماع إلى جديده ثلاث مرات على الأقل حتى تستوعب ما أبدعه. وكلما استمعت إليه أكثر شعرت بأن موسيقاه تنفذ إلى أعماقك، ويزداد فهمك إياها، وتغدو مشوقاً إلى أن تتحد معها. ربما كان ما أراه هو لسان حالي ولسان حال الذي عرفوا موسيقا عبد الوهاب وفهموها بطريقتهم.

ومن سمات ألحانه بعامة التقليب في المقامات في الأغنية الواحدة، وجعل الغناء بين مرسل وموقّع. وهو في الإيقاع لا يثبت على حال، بل يلوّن فيه وينوّع، وكأنه يملّ الرتابة فلا يحتملها. فإن صدق هذا في معظم أغانيه، فإنه لا يصدق في بعض أغانيه المبكّرة التي اتخذت قالب (الطقطوقة) المؤلفة من مذهب ومقاطع (كوبليهات) فإن الغالب عنده الالتزام باللحن الواحد والإيقاع الواحد، كأغنية (ليلة الوداع) في العام 1930 وهي من كلمات أمين عزت الهجين. وأغنية (شبكوني) في العام 1946 في فيلم «لست ملاكاً»، من كلمات حسين السيد. ولا ينطبق هذا الالتزام على معظم ما غنى من طقاطيق. مثل أغنية (إيمتى الزمان) من كلمات أمين عزت الهجين في العام 1932 وأغنية (خيّ) في العام 1958 وهي من كلمات حسين السيد. فقد جعل المقاطع فيهما بألحان مختلفة وإيقاع مختلف.

ومما يحرص عليه محمد عبد الوهاب في ألحانه ما يدعوه (القفلة الحرّافة) ويعنى بها المفاجأة بأمر غير مألوف أو غير متوقع. وقد تكون المفاجأة في الغناء أو الموسيقا.

وأهم ما كان يعنى به في التلحين موافقة اللحن للكلام، وهذا واضح الوضوح كله في أكثر أغانيه، والمثل الذي يمكن سوقه على هذه الموافقة ما جاء في قصيدة (أعجبت بي) من شعر مهيار الديلمي، وقد غناها في العام 1935. والمثل وارد في البيت الثاني منها وهو:

لا تخالي نسباً يخفِضُني أنا من يرضيك عند النسبِ

فهو يكرر جملة لا تخالي أربع مرات متدرجاً من أعلى إلى أدنى على سبيل إعلام التي أعجبت به. ثم حين يصل إلى كلمة (يخفضني) يعبر عن الخفض بالنزول إلى القرار. وهذا نادر عند الملحنين الآخرين.

كلمة الختام

حين لقبت محمد عبد الوهاب رائد الحداثة في القرن العشرين ما قصدت الغضّ من شأن الملحنين الآخرين، فكثير منهم سلكوا درب التجديد بالأسلوب الذي يحسنونه. لكن محمد عبد الوهاب بما

كان يبدع بين حين وآخر كان يثير فيهم روح المنافسة. وهذا ما يجعل إنتاج الآخر أكثر جودة.

وما ذكرناه من تجديد محمد عبد الوهاب لا يعدو أن يكون إشارات لا تشفي الغليل. وأفضل ما يؤيد هذه الإشارات ويغنيها هو الاستماع إلى أغانيه وألحانه لغيره وموسيقاه البحتة لاكتشاف مواطن التجديد. ولا بد من الاستماع إلى أغاني الآخرين من المبدعين وألحانهم وموسيقاهم لإجراء موازنة نقدية تضع كل مبدع في المكانة التي يستحقها في فضاء الحداثة الذي يغتني يوماً بعد يوم، من خلال ما يرد إليه من إبداعات شرقية وعربية وغربية.

غير أن أصالة اللحن العربي وأداءه بالصوت القادر والكلمة المعبرة ستبقى معياراً هاماً لتقييم كل جديد. فالتجديد لا يعني القضاء على الأصالة، وإنما يعني التكيّف مع إيقاع العصر بشيء من الإضافة والتعديل والتجميل.

محمد عبد الوهاب

سيرة ذاتية مختصرة جداً

الاســـم: محمـد بن عبـد الوهاب بن محمد أبو عيســـى. واســـم الشـــهرة محمـد عبد الوهاب أو عبد الوهاب فقط.

ســـنة المولد: مختلف عليها بين الســـنوات التـالية 1897، 1902، 1908، 1910 كمـا ثبتـت في شـــهـادة الميلاد. على أن الأقرب إلى مجريـات الحوادث هو ســـنـة 1908 كمـا يرجح البـاحـث أحمد الجندي.

المســـتوى التـعـلـيمي : الكتّـاب، المعهـد الموسيقي الشرقي، معهد (برجرين) للموسيقا.

المهنــة : مطرب وملحن ومـدرس موســـيقـا وأناشيد.

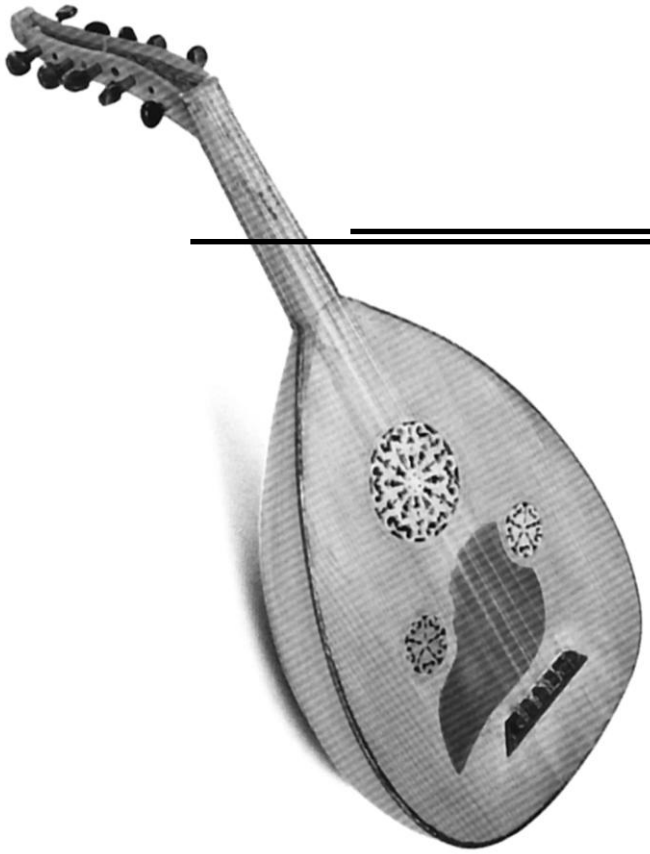
الحياة الفنية

* بـدأ يغني وهو طفـل لســـلامـة حجـازي وعبـده الحامولي ومحمد عثمان.
* التقى ســـيـد درويش طفلاً ويافعاً، وتأثر بتجديده في الموسيقا والأداء. وخلفه في رسالة التجديد.
* أول ما لحن أغنية كتبها أحمد شوقي ليغنيها في زفاف علي أحمد شـــوقي بعنوان «دار البشـــاير مجلسنا».

* لزم أحمد شـــوقي منذ العام 1924 حتى 1932 حين رحل. وكان لشـــوقي الفضـــل في رعايته وتثقيفه وتعريفه بكبار الشخصيات من سياسيين وأدباء وشعراء.
* لحن وغنى في القوالب الغنائية الســائدة : الدور، القصيدة، الطقطوقة، الموال، الموشح، المونولوج، النشـــيد، الأغنية الطويلة، الحواريات الغنائية، الأوبريت، الســكتش، الأغاني الفكاهية. كما لحن وغنى على إيقاعات غربية: الرومبا، التانغو، الكوكاتشـــا، البولكا، البوليرو، الســـمبا، الفالس، الباسودوبلي.
* لحن لـه ولغيره من المطربين والمطربات نحو (1800) أغنية.
* لحن موسيقا بحتة بأداء التخت الشرقي والتخت الشـــرقي المطور والأوركســـترا الكبيرة، وبلغ مجموع ما لحنه (52) معزوفة، عدا الموســـيقا التصويرية التي تخللت أفلامه السينمائية.
* عُني بالأداء التعبيري وباللحن الموافق للكلمة وبمزج الموسيقا العربية بالغربية.
* غنى لـه من المطربات : نجاة علي، ليلى مراد، رجاء عبده، نور الهدى، صـباح، فايزة أحمد، وردة، فيروز، سعاد مكاوي، سمية قيصر، نجاة، شادية، هدى سـلطان، شـهرزاد، نادرة، نعيمة عاكف، ثم يأتي لقاؤه مع أم كلثوم في العام 1964 بأغنية «أنت عمري».

* غنى له من المطربين، عبد الغني السـيد، محمد عبد المطلب، محمد أمين، جلال حرب، سعد عبد الوهـاب، إســـماعيـل ياســـين، شـــكوكو، فؤاد المهنـدس، عبـد الحليم حافظ، محمد ثروت، وديع الصافي.
* أشـــهر ما غنى من قصـــائد لشـــوقي «يا جارة الوادي» وأشـــهر مـا غنى من قصـــائـد الأخطل الصغير «جفنه».

رحـل محمـد عبـد الوهـاب في 1991/5/3 أو صـــباح 1991/5/4. ولعله في جنة الخلد يغني.



وس
حنانـا

ولدت
الواقع، إن
القديمة. ف
ســـوفوكلي
التراجيديي
الكورس،
للمسرحية
وفي
ـــور
امات
ونان
وكان
تمماً
سيقا

والـدرامـا إحـداهمـا الآخر، لكن قرونـاً مرت قبـل أن تنجز العقول الموسيقية ذلك الاتحاد السار.

وسـنرى في هذا التاريخ الموجز أن التطور الذي وصـلت إليه الأوبرا كمـا نعرفهـا اليوم، تطلَّـب عمليـة ثوريـة وتطوريـة بدأت منذ أكثر من أربعمئـة عـام. نشـــأت الأوبرا من ثورة على الكتـابـة البوليفونية المعقدة جداً التي ســادت في القرن الســادس عشــر. وقد أُنجزت «الثورة» في إيطاليا في بداية القرن الســابع عشــر تقريباً على يـد جـاكوبو بيري في أوبراه «دافني»، إذ حل ريســيتـاتيف الصــوت الواحد محل أســلوب المادريغال الكونتربنتي بأصــواته الخمسـة أو السـتة أو السـبعة المنفصـلة. وقد امتد تأثير هذه الثورة شـــمـالاً من إيطـاليـا عبر أوربـا بـاعثاً الروح في الفعاليات الأخرى التي بدأت حركتها باتجاه موازٍ.

في إنكلترا وفي الســنوات الأولى من القرن الســابع عشــر، أفضـت ماسـكات* البلاط إلى تفعيل الريسـيتاتيف. ففي عام 1617 وضع الإيطالي اللندني المولد نيكولو لانييري موسيقا لــ ماسك كتبه بن جونسون. لكن تأثير هذا العمل كان مؤقتاً، فالجد الأعلى الحقيقي للأوبرا في إنكلترا هو، كما يعرف الجميع، هنري بورســيل، الذي ظهر عمله بعد عدة عقود.

* الماسك : عرض ترفيهي يتضمن الإلقاء والتمثيل والرقص بمرافقة الموسيقا.

أما بالنسبة لألمانيا فقد ظهرت الإشارات الأولى للاجتياح الموسيقي الإيطالي في درسدن نحو عام 1627، فقد ألف الألماني هنريش شوتس، الذي درس في فينيسيا، أوبرا على نص «دافني» الذي سبق أن استخدمه بيري. وكما كان متوقعاً، فقد كانت إيطالية الأسلوب. إن هذه المحاولة الألمانية في الأوبرا كانت مؤقتة التأثير. ومع ذلك فقد لعبت دوراً في تنشيط المحاولات الأوبرالية.

في فرنسا كانت القصة مختلفة. فالفرنسيون، بسبب حساسيتهم المميزة للدراما، لم تفتنهم بسهولة الأوبرا الإيطالية، التي كانت تتأكد فيها العناصر الغنائية على حساب العناصر الدرامية. لقد تباهَوْا بتقديم التقنيات الفرنسية، التي تضع الحبكة والأداء في المكان الأهم. إن الأوبرا الفرنسية الحقيقية ظهرت في منتصف القرن السابع عشر على يد جان باتيست لولي، ذلك الفلورنسي الذي آزرته الأكاديمية الملكية للموسيقا التي تأسست تحت رعاية لويس الرابع عشر. لقد قاومت فرنسا التأثير الإيطالي حتى زمن الثورة.

في نهاية القرن السابع عشر ازدهرت الأوبرا الإيطالية في إنكلترا وألمانيا ـ وقلدتها في فرنسا، لكن ليس على حساب العناصر الدرامية. لقد جال المغنون الإيطاليون في جميع أنحاء القارة الأوربية مروَّجين الأوبرا الإيطالية وأسلوب العرض. كان «العصر الذهبي» لمغني الأوبرا، بسبب أن الأوبرا، تحت تأثير مؤلفين كـ أليساندرو سكارلاتي، كانت تُكتب بالدرجة الأولى لعرض الصوت البشري مع اهتمام بسيط بالتسلية الدرامية.

مع أوبرا «أورفيو» أتت الثورة الثانية في الأوبرا. لقد أضفى غلوك على الأوبرا أهمية جديدة عندما أوجد توازناً بين القيم الدرامية والموسيقية. ومن الطريف أن نلاحظ أن خطوط التأثير بين الفرنسي والإيطالي تجتمع في أوبرات غلوك. وتشكل أعماله

المتـأخرة نموذج الأوبرا الفرنســيـة الكبيرة الفخمـة « Grand Opera» التي كانت قيد التطور زمن لولي ورامو.

بعد غلوك، تـأثر تقدم الأوبرا بعمق بـالحركـة الرومـانتيكيـة الحديثة المولد، وبالتغيرات السياسية التي أحدثتها الثورة الفرنسية. إن التغيرات الثقافية والاجتماعية بشــرت بعصــر أوبرا تنبض بالروح الرومانتيكية والقومية ـــــــــ إن موتســارت، وبيتهوفن، ومايربير، وروســيني، ودونيزيتي، وفيبر هي أســماء تلألأت في الســماء الأوبرالية. ثم بدأت من جـديـد في ذروة العصــر الرومـانتيكي دورة الثورة الأوبراليـة مع فاغنر وفيردي. وكما في حالة غلوك، كانت المسـألة هي في التخلي عن التكلف والسطحية للوصول إلى القيم الموسيقية والدرامية الجوهرية.

ظلت روســيا بمنأى عن التغيرات الأوبرالية حتى نهاية القرن الثـامن عشــر، عنـدمـا كـانـت الأوبرا الإيطـاليـة تُقدم في موســكو وبطرسـبورغ. وقد شـهد القرن التاسـع عشـر عودة إلى الموسـيقا القوميـة، وبـدأ ميلاد الأوبرا الروســيـة بتقديم أوبرا «حياة من أجل القيصر» لـــ غلينكا في عام 1836. وقد عزز الروح القومية، كما تجلت في أوبرا غلينكا، مجموعة المؤلفين الخمسـة ـــــ ألكسـندر بورودين وميلي بالاكيريف وسيزار كوي وموديست موسورسكي ونيكولاي ريمسـكي ـــــ كورسـاكوف. وقبل بروز تيار القومية المتطرف، قاوم هؤلاء المؤلفون التأثير الإيطالي، وضمَّنوا أعمالهم النكهة القومية عن طريق تشريبها بألحان الأغاني الشعبية الروسية وإيقاعاتها.

امتد عصر الثورة الثالثة بدءاً من نهاية القرن التاسع عشر حتى زمننا هذا. تحولت الأوبرا من الرومانتيكية إلى الواقعية، ثم مضت من خلال الانطباعية والموضوعانية* إلى الأشكال التجريبية الحديثة.

لا ينبغي دراسة تطور الأوبرا بوصفها شكلاً فنياً بمعزل عن الخلفية الحضارية الرحبة. فقد أثرت الأحداث التاريخية الهامة على نموها وتحولها من وقت لآخر. فعصر الرينيسانس، على سبيل المثال ــ أحد معالم الحضارة ــ حرك قوى فنية محددة ساهمت في وجودها. بدأ عصر الرينيسانس نحو عام 1453 عندما احتل الأتراك القسطنطينية. على مدى أحد عشر قرناً كانت القسطنطينية حاضرة النصرانية الشرقية، وكان فيها مدارس يونانية جلبت لها الفنون والعلوم. ولما غدت عاصمة الامبراطورية العثمانية، هجرها الفنانون والعلماء قاصدين بقاعاً مختلفة من العالم. وكانت إيطاليا هي المكان الأقرب، لذا فقد حل فيها هؤلاء اللاجئون المتميزون. وأصبحت إيطاليا مهد الرينيسانس.

وعلى الفور جلب الرينيسانس إلى إيطاليا المعرفة الكلاسيكية اليونانية والرومانية في جميع الفنون ــ إلا الموسيقا. إنه لمن السهل العودة إلى البساطة والمباشرة للعصر الكلاسيكي القديم في الفنون الأخرى، لأنها كانت مهملة في العصور الوسطى، ولم يكن ثمة عقبة أمامها للتأثر الخارجي. ومع ذلك فقد تطورت الموسيقا

* ــ الموضوعانية : Objectivism، يقصد الحقائق الموضوعية بوصفها متميزة عن الخبرة الذاتية. (المورد)

ووصلت إلى منزلة رفيعة، وفي الواقع استمر أثر القرون الوسطى مدة قرن ونصف في الرينيسانس. إن الثورة في الموسيقا، كما أشرنا سابقاً، كانت ثورة على البوليفونية المعقدة السائدة، كما تمثلت في موسيقا باليسترينا الكنسية، وبقية مؤلفي المادريغال.

في فلورنسا، بعد أكثر من مئة عام على بزوغ فجر الرينيسانس، عاشت مجموعة من علماء الموسيقا الذين نذروا أنفسهم لفن اليونان القديم. وقد ضمت هذه المجموعة جاكوبو بيري وفينشينزو غاليلي (والد عالم الفلك غاليلي) وجيليو كاتشيني، واتخذوا الكونت جيوفاني باردي، النبيل الفلورنسي الثري، راعياً لهم. لقد نشد هؤلاء الباردیستیون، كما كان يطلق عليهم أحياناً، إعادة بعث قوة الدراما اليونانية وعظمتها، وتقوية أثرها بموسيقا مرافقة.

لقد ثار هؤلاء المفكرون الراديكاليون ـــــ مثل جميع رجال عصر الرينيسانس ـــ على الكتابة اليوليفونية التي كانت غدت فن القرن السادس عشر الرفيع. إنهم بإصرارهم على إضفاء بساطة الدراما اليونانية الفعالة والجوهرية على الموسيقا، ذهبوا إلى تطرف آخر ـــ من بناء المادريغال المتعدد الأصوات المعقد إلى الخط الصوتي الواحد. ذلك، كان الريسيتاتيف، والريسيتاتيف كان بداية الأوبرا.

العمل الأول الذي كتب بالأسلوب الثوري، أسلوب الريسيتاتيف، كان أوبرا «دافني» لـ بيري، وقد قُدم أمام جمهور خاص عام 1597. ويمكن القول إنها أول أوبرا قُدمت على المسرح. أما أوبرا «يوريديس» فقد وضعها بيري بالتعاون مع كاتشيني، وقُدمت أمام الجمهور عام 1600. وُينظر إلى هذا التاريخ بوجه عام على أنه تاريخ ميلاد الأوبرا. تضمنت أوبرا «يوريديس» خمسة فصول،

اختتم كل فصـــل بكورس. وكان الحوار بشـــكل الريســـيتاتيف مع المرافقة. وكان هنالك أيضـــاً آريا يتصـــدَّرها مقطع موســـيقي آلي. ينبغي أن يكون اختيـار العمل هنـا على أســـاس أنـه عُدَّ أحيـاناً رائداً هاماً في مجال الأوبرا. ذلك العمل هو «أمفيبارناســو»، وقد وضــعه أورازيو فيتشـي عام 1594، وفيتشـي هو مؤلف مادريغالات وأستاذ عظيم في الفترة البوليفونية. ويتألف العمل، الذي هو تلحين لـــ ملهاة الأقنعة، من ثلاثة فصول وأربعة عشر مشهداً كتبت لخمسة أصوات بشـكل المادريغال. لم تمثل الـــ «أمفيبارناســو» غُنّيت فقط. ومن الطريف ملاحظة أن العمل قُدم في نيويورك سيتي عام 1933.

كان ثمة أشكال موسيقية أخرى في القرن الثالث عشر والرابع عشـر والخامس عشـر حملت بذرة الأوبرا في أحشـائها. إن مؤلفي الموسيقا الدنيوية والدينية أدخلوا خصـائص الدراما في موسيقاهم، كما فعل التروفيريون (الشـعراء الموسـيقيون) في شـمال فرنسـا، والممثلون في الطقوس الدينية السرية والمسرحيات الأُعجوبية في إنكلترا.

لقد نالت الأوبرا، التي أبدعها الفلورنسـيون، اسـتحسـان العالم الموسيقي، كما خدمت أوبرا دافني وأوريديس مدة طويلة بوصفهما نموذجين بـالنســـبـة للمؤلفين الآخرين. وعلى أيـدي مؤلفين مثـل كلـوديو مونتيفيردي، الـذي وضـــع دافني وأوريـديس، وبيترو فرانشـيسـكو كافالّي، الفينيسـي الذي أضـاف إلى رصـيده أربعين أوبرا، خطت الأوبرا خطوات هامـة. لقد أحدث مونتيفيردي ثورة في الموســـيقا بتـأســـيســـه للنظـام المقـامي، وأســـهم في تطوير

الريسيتاتيف بإعطائه مرافقة أكثر مرونة. ومن مساهمات كافالّي الهامة إدخال الشخصية الهزلية في الأوبرا، وإخراج الأوبرا من دنيا الكلاسيكية الصارمة ليقربها من عامة الناس. وقد ظهر تجديد كافالّي هذا في أوبراه «دوريسليا»، التي قُدمت عام 1645.

إن مونتيفيردي وكافالّي لم يوسعا المدى العاطفي والدراماتيكي للأوبرا فقط، بل متطلباتها الأوركسترالية أيضاً. لقد كتبا أعمالهما لأوركسترات أكبر، وأدخلا مقاطع لحنية لكسر الريسيتاتيفات المتواصلة. إن من الطريف ملاحظة أنه حتى في هذه المرحلة فإن الدافع الذي لا يُقاوَم للحن قد أظهر نفسه، على الرغم من قواعد البساطة الصارمة التي تحكم الريسيتاتيف. في أعمال مونتيفيردي وكافالّي. على سبيل المثال، تظهر مقاطع لحنية طويلة على حرف لين واحد، إنها وسيلة استخدمها فيما بعد سكارلاتي وهاندل بتأثير دراماتيكي.

عندما حازت الأوبرا تدريجياً على اهتمام الجمهور، ازداد الطلب على العروض الشعبية. ففي عام 1637 افتتحت في فينيسيا أول دار أوبرا. في ذلك الوقت كان جمهور الأوبرا صغير الحجم وذا طبيعة أرستوقراطية. وبحلول عام 1700 كان ثمة أكثر من إحدى عشرة دار أوبرا في تلك المدينة، آنئذٍ اشتهرت بوصفها عاصمة إيطاليا الأوبرالية. في تلك الدور، وفي الدور الأخرى التي شُيِّدت في مدن إيطاليا الرئيسية، كان يعرض برنامج موسع لأعمال مونتيفيردي وبيترو وكافالّي ومارك أنطونيو شيستي وجياكومو كاريسيمي وغيرهم من المؤلفين الأوائل.

شهد القرن السابع عشر تطوراً مفاجئاً في الأوبرا. ففي حين ازدرى مبدعو الأوبرا اللحن، بدأ المؤلفون الآن بتطوير ألحان من شتى الأنواع. فقد تحول عن تأكيد النطق البسيط المباشر، وغدت الأوبرا وسيلة لعرض الصوت لا أكثر. وكان السبب الرئيسي هو

أن إيطـاليـا، منبع الأوبرا، قـدمـت أفضـــل المغنين الـذين يمتلكون أصـــواتاً من طراز رفيع. وما من شـــك في أن الغناء، بوصـــفه فناً تطور فيمـا بعد في جميع أنحاء العالم، نشـــأ في إيطاليا في القرنين الســابع عشــر والثامن عشــر. وقد كتبت الأوبرا بصــورة أســاســية لإتاحة الفرصـــة أمام المغنين ليعرضـــوا أصـــواتهم. وبالطبع كانت الوســـيلة المنطقية لإظهار البراعة الصـــوتية هي المقاطع الطويلة المتواصلة، وهكذا ولدت الآريا. وتطورت أخيراً عبر طراز متشدد : قسـم أول، قسـم أوسـط مغاير، ثم إعادة مختصـرة للقسـم الأول. وأخيراً انحطت الأوبرا لتصبح عبارة عن آريات متعاقبة وكوارس، مضحية بمفهوم الحبكة القصصية والمحتوى الدرامي.

إن المثـال النموذجي لهذا الاتجاه في الكتابة الأوبرالية نجده في أعمال أليساندرو سكارلاتي (1659– 1725)، المؤلف الذي وضع نحو 115 أوبرا، والـذي يعد المؤســـس الحقيقي للأوبرا الإيطالية. مع سـكارلاتي احتل عرض الصـوت البشـري المرتبة الأولى، ففي أغلب الأحيان كانت المرافقة الموسيقية البسيطة تفي بالغرض. وقد أضـــاف للآريا زخرفة أوركســترالية في شــكل مقدمة، وفاصــل، وختام. لقد أرســى ســكارلاتي أســلوب التأليف الأوبرالي الذي ظل رائجاً قرابة قرن من الزمن، والذي عُرف بـ (الأوبرا سيريا).

وبينما كانت الأوبرا مزدهرة في إيطاليا، كان يتكون في فرنسا وألمانيا طراز قومي لهذا الشـكل الفني. في فرنسـا خرجت الأوبرا من البالية الذي كان ممثلها الرئيسـي جان باتيست لولي (1632ـــ

1687)، الفلورنسي الذي أصبح مؤلف بلاط ملك فرنسا. وهو يُعَدُّ المؤسس الحقيقي للأوبرا الفرنسية، إن أوبراه «أعياد الحب وباخوس» التي قُدمت عام 1672 تعد حدثاً هاماً. كان لولي أول من أدخل الآلات النحاسية في الأوركسترا. وقد خدم الأوبرا عن طريق تجريدها من آريات مدرسة سكارلاتي المنمقة والخالية من المغزى، واضعاً الحبكة القصصية في منظورها المناسب، ومشدداً على القيم المشهدية، منح لولي الأوبرا الفرنسية شخصية لازمتها منذ ذلك الحين. وبعد لولي جاء جان فيليب رامو المؤلف وعازف الأورغن الشهير. وقد أغنى الأوبرا، موسيقياً، عن طريق منحها تنوعاً هارمونياً كبيراً، وخلفية أوركسترالية ممتلئة.

وبتأثير إيطالي نهضت الأوبرا في ألمانيا، وعملياً ضم كل بلاط ألماني فرقة أوبرا إيطالية، أو إدارة إيطالية. وقد دُعي الشكل القومي للأوبرا بـ «Singspiel»، ومع ذلك، ازدهرت في المسارح الشعبية بجمهورها الصغير. وبتعريف بسيط فإن الـ «Singspiel» تعني مسرحية موسيقية يربط فواصلها الغنائية حوار منطوق. وهي تشابه في شكلها العام الـ بالاد أوبرا الإنكليزية، والأوبرا بوفا الإيطالية، والأوبرا بوف الفرنسية. هذه الأشكال الأربعة اشتملت على أصولها المتجذرة في المسرحيات الأُعجوبية* ومسرحيات الطقوس السرية القروسطية في القرن الخامس عشر. وقد عادت الـ «Singspiel» للظهور بعد ذلك في أعمال بيتهوفن وموتسارت، ولكن في شكل مصقول. وفي الوقت نفسه أوصل المؤلفون الإيطاليون أمثال بيرغوليزي ودونيزيتي وروسيني الأوبرا بوفا إلى قمة الكمال. أما الأوبرا بوف الفرنسية فقد تطورت لاحقاً في شكل عُرف بـ الأوبرا كوميك التي تمثلها نموذجياً أوبرا كارمن وفاوست. وقد ظهرت خصائص الـ بالاد أوبرا الإنكليزية في نهاية القرن التاسع عشر في أوبرات جيلبير وسوليفان.

* المسرحية الأعجوبية : مسرحية تمثل مشاهد من حياة قديس ذي معجزات (المورد).

تعززت الأوبرا القومية الحقيقية في شمال ألمانيا، خصوصاً في هامبورغ، حين أفتتحت أول دار أوبرا عام 1678. ومن ثمارها الأولى كان التقديم الأول لأوبرا «آدم وحواء» للمؤلف جوهان تايل (1646ـــــ 1724)، التي يمكن أن تعد الأوبرا الألمانية القومية الأولى. المؤلفان الشعبيان اللذان ساهما في تطوير الأوبرا، موسيقياً ودرامياً، في هذا العصر ـــــ على الرغم من أنهما كتبا بالأسلوب الإيطالي ـــ هما راينهارت كايزر وجوهان أدولف هاس، ويتضمن رصيد كل منهما نحو مئة أوبرا. أما المؤلف جورج فريدريك هاندل (1685ـــ 1759)، فقد كان الأهم في ذلك العصر. لقد كتب العديد من الأوبرات في ألمانيا، لكنه وصل إلى قمة إبداعه اللامع في لندن، حيث هيمن بصورة كاملة على المشهد الأوبرالي. كان هاندل ممثل الأوبرا سيريا الشكلية التي تطورت على يد سكارلاتي، بتشديده على الآريا بوصفها أداة لعرض الصوت البشري. وفي الواقع إن فترة سكارلاتي ـ هاندل، يمكن أن تدعى عصر الآريا. وكان أيضاً عصر المغنين المخصيين «Castrati»، مغنو السوبرانو والكونترالتو الذكور، الذين جعلتهم أصواتهم اللامعة نجوم المسرح الأوبرالي المدللين.

في إنكلترا، قبل مجيء هاندل، لم يكن للأوبرا شأن متميز، وقد كتب هنري بورسيل (1658ـــ 1695)، الذي يعد واحداً من أكثر مؤلفي القرن السابع عشر الإنكليز موهبة، أوبرا «دايدو وإينياس» و «ديوكليسيان»، اللتين أرهصتا إرهاصاً استثنائياً. إن موت بورسيل المأسوي المبكر وهو في السابعة والثلاثين من عمره غيَّر تاريخ إنكلترا الأوبرالي. ومع غياب البطل الإنكليزي الحقيقي، بقيت الأوبرا تحت تأثير هاندل والمدرسة الإيطالية. وأخيراً كان ثمة ردة فعل تجاه الأسلوب الإيطالي. وقد جاءت في شكل بالاد أوبرا مثلتها أوبرا «أوبرا الشحاذ» لـــ غييي، التي قُدمت عام 1728. ومن الغريب أن موسيقا الأوبرا، التي حازت شعبية واسعة، كانت من تأليف جون بيبوش، وهو ألماني مهاجر. وبعد

نجاح «أوبرا الشحاذ»، أُلفت أعمال الـــ بالاد أوبرا، مؤسسة شكلاً إنكليزياً تقليدياً تعزز من خلال أعمال جيلبير وســوليفان. ومن بين المؤلفين الذين اقترنوا بالأوبرا في إنكلترا مايكل ويليام بالف الذي ألف «الفتاة البوهيمية»، وويليام فنســنت والاس مؤلف أوبرا «ماريتانا»، وهنري رولي بيشــوب مؤلف أوبرا «كلاري» التي تتضــمن واحدة من أشــهر الأغاني في العالم « Home, Sweet Home».

مع حلول القرن الثامن عشــر كانت الأوبرا قد تطورت من خلال حلقة فنية، ونضــجت متهيئة لثورة. إن إبداعية الفلورنســيين وعفويتهم أفسحت الطريق، منذ عهد بعيد، لظهور أشكال مؤسلبة وخاضعة لعرف وتقليد. كان المؤلفون ملزمين بكتابة عدد معين من الآريات لكل مغنٍ لكي يتمكن كل فنان من أن يعرض باختيال مكنونات صــدره. وكان ثمة معايير قياســية موحدة للنصــوص الأوبرالية، فعندما يريد أي مؤلف موســيقي نصــاً أوبرالياً، يقدم ببساطة طلباً لـــ بيترو ميتاستازيو، الشاعر الإيطالي والأول بين كتاب الليبريتو في زمنه. وهكذا لحن مؤلفون موســيقيون مختلفون بعض نصوصه مرات ومرات.

هكذا كانت حال الأمور عندما ظهر غلوك وموتســارت في المشهد الأوبرالي، وغيرا مصير الأوبرا. كان كريستوف فيليبالد غلوك (1714ـــــ 1787)، الذي أصبح واحداً من أعظم مؤلفي الأسلوب الإيطالي الألمان، الأول الذي انسلخ عن التقليد الإيطالي. في منتصف عمره نبذ الأشكال المسلم بها، وكان ذلك نتيجة اتصاله بالحياة الموســيقية في باريس وفيينا. وقد رســمت أوبراه «أورفيو ويوريديس» بداية ثورته. وقد عبرت هذه الأوبرا عن إيمانه الراسخ بوجوب تماسك درامي في الأوبرا، وأنه يتوجب على الموسيقا أن تخدم القصة، لا أن تخدم غرور المغني. إنه في إصراره على القيم الدرامية، يكون غلوك قد عاد إلى مفاهيم الفلورنسيين، كما فعل بعد ذلك فيردي وفاغنر وديبوسي.

وعندما استُقبلت أوبرا «أورفيو» ببرود في فيينا، رحل غلوك إلى باريس حيث بدأ، برعاية ماري أنطوانيت، حملته خدمة لأفكاره الجديدة. لقد واصل عمله محطماً معتقدات الرجعيين الذين زأروا عالياً في مواجهته. وقد انقسم العالم الموسيقي إلى معسكرين. أنصار الوضع الأوبرالي الراهن الذين قادهم نيكولا بيتشيني المؤلف المتمسك بتقاليد الأوبرا. وقد هاجموا بضراوة «الراديكالي» غلوك، وتواصل العداء بين أنصار غلوك وأنصار بيتشيني. وتقول بعض التقارير إن الحرب أصبحت عنيفة لدرجة وصلت إلى العنف الجسدي. على أية حال، وصلت الحالة إلى الذروة عام 1779، عندما كلف مديرو أوبرا باريس، غلوك وبيتشيني كليهما بتأليف أوبرا تعتمد نص «إيفجينا في توريد». وقد قوبلت نسخة غلوك بهتاف الجمهور وتصفيقه، وخط انتصاره بداية عهد جديد للأوبرا.

على الرغم من أن غلوك بث في الأوبرا حياة جديدة ومعنى، إلا أنها ظلت جوهرياً في حدود تقليد بيري وسكارلاتي، بقدر ما يتعلق الأمر بالموضوع. كان فولفغانغ أماديوس موتسارت (1756ـــــ 1791)، هو أول من كسر هذا الشكل. لقد تحول، في قصصه الأوبرالية، من المواضيع الأولمبية الرفيعة للعصور القديمة إلى الحياة المعاصرة، مانحاً شخصياته عواطف إنسانية طبيعية. وعلى الرغم من تأثره الشديد بالمدرسة الإيطالية تجنب موتسارت، مثل غلوك، الاستعراض الصوتي جاعلاً موسيقاه تتكيف مع العناصر الدرامية الحية في القصة. وقد ألف بعض أوبراته باللغة الإيطالية، لأن تلك اللغة تكيفت موسيقياً مع أغراضه. إن المفاهيم الموسيقية والدرامية الجديدة التي عُبر عنها في أوبرا

«دون جيوفاني» و«زواج فيغارو» و«الناي السحري» جعلت من هذه الأوبرات رمزاً لأكثر الفترات أهمية في التاريخ الأوبرالي. وقد تضمنت أوبرا «الناي السحري» حواراً منطوقاً، وفي هذه الحالة صنفت كمثال مُفَخم لـ «Singspiel».

لم يمثل موتسارت فجر المرحلة الرومانتيكية في الأوبرا فقط، بل عكس روح التنوير الجديدة التي كانت استيقظت في أوربا في ذلك الوقت. كانت هي الروح التي تحدث عنها روسو عندما بشر بجوهر الإنسان وفرديته. وقد انعكست في درامات بومارشيه عندما أيد الطبقة الوسطى على حساب النبلاء.

إضافة إلى إصلاحات غلوك وموتسارت، كان ثمة تأثير آخر مُطَهر على الأوبرا خلال القرن الثامن عشر،إنه تأثير الأوبرا بوفا. هذا الشكل للدراما الغنائية الذي أصبح تدريجياً يماثل مشاهد التسليات التي كانت تقدم بين الفصول في عروض الأوبرا سيريا. وشيئاً فشيئاً اعتمدت الأوبرا بوفا، محرزة مكانتها الخاصة بها، على القصة المعاصرة أو المحلية. وبسبب ذلك تحررت من العديد من ضوابط الأوبرا المتمسكة بالتقاليد، وشكلت تربة خصبة لتصوير الشخصية الهجائية. إن العديد من مؤلفي القرن الثامن عشر والتاسع عشر الهامين تحولوا إلى الأوبرا بوفا لقدرتها على الدنو من الحياة وتصوير الواقع تصويراً صادقاً، ولأنها تمنح حرية أكبر على الصعيد الدرامي والموسيقي. وهاك بعض الأمثلة على الأوبرا بوفا: «الخادمة السيدة» لـ بيرغوليزي، «كلهن هكذا» لـ موتسارت، «دون باسكوال» لـ دونيزيتي، «حلاق إشبيلية» لـ روسيني. ولا بد من الإشارة إلى مؤلف إيطالي آخر هو جيوفاني

بازييلّو الذي ألف أكثر من مئة أوبرا، وحاز شعبية واسعة في إيطاليا خلال القرن الثامن عشر.

أسست الحركة الرومانتيكية تعبيراً بليغاً بأوبرا «فيديليو» لـ لودفيغ فان بيتهوفن (1770ـــــ 1827). وعلى الرغم من أنها اعتمدت التقليد الكلاسيكي، إلا أنها تضمنت ناراً وروحاً ثوريتين. وقد استخدم بيتهوفن، مثل موتسارت، الحوار المنطوق، وبهذا واصل تقليد الـ «Singspiel». لقد قويت الشدة العاطفية للحركة الرومانتيكية بفعل الجيشان الاجتماعي الذي حرك أوربا في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر. الثورة الفنية على الكلاسيكية، استيقاظ روح الفروسية والمغامرة من جديد، الانشغال الكامل بالمنظرية ـــ جميع هذه المظاهر كانت قريبة من المزاج الثوري الذي وجد متنفساً له في الحروب النابليونية. لقد اندمجت الرومانتيكية والثورة في قوة ديناميكية واحدة أثرت في المصير الإنساني وفي الفنون على السواء. وقد وجدت الأوبرا تعبيرها في المواضيع العاطفية والبطولية التي تضمنتها أعمال كيروبيني وسبونتيني وأوبير وروسيني ومايربير وهاليفي وفيبر. كانوا منشغلين بالمشاكل الإنسانية وبمطامحها، وصوروها بدقة على خلفيات مواكب مشهدية.

لقد عكست الأعمال الأوبرالية روح هذا العهد المثير محرزة درجات متفاوتة في برنامج العروض المتواصلة. ماريا لويجي كيروبيني، المؤلف الإيطالي المتميز الذي أصبح مدير كونسرفاتوار باريس، حقق شهرة كبيرة بأوبراه «اليومان». غاسبارو سبونتيني، الإيطالي أيضاً، أحرز نجاحاً كبيراً بأوبراته «عذراء فيستا» و «فرناندو غوميز» و «أغنيس فون هوهينستاوفن». المدرسة الفرنسية باصرارها على الحقائق الدراماتيكية تمثلت بصورة واضحة، فقد أحرز المؤلف هاليفي نجاحاً كبيراً بأوبراه «اليهودية» وهي مازالت تقدم حتى الآن. وثمة آخرون يتمتعون بأهمية، من ضمنهم : إيتيان نيكولاس ميهول أوبرا «جوزيف»، ودانييل فرانسوا

أوبير أوبرا «ماســـانييلو وفراديـافولو»، وفرانســـوا بوالـديو أوبرا «خليفة بغداد وجان دو باريس والسيدة البيضاء».

إن المؤلف الـذي يفوق كثيراً هؤلاء المؤلفين كـان جيـاكومو مـايربير (1791ـــــ 1864)، الذي بدا أنه يركز في أعماله على التـأثيرات الألمـانيـة والإيطـاليـة والفرنســيـة المهيمنـة في بـاكورة العصــر الرومانتيكي. جسـد مايربير ولع الرومانتيكيين بالمشــاهد الفخمة والميلودراما والمواضــيع التراجيدية. وقد حقق نجاحاً هائلاً بأوبراته: «الإفريقية» و «الهوغونوتيون» و «روبرت الشـيطان»، وأصبح ملك المملكة الأوبرالية بلا منازع.

في إيطـاليـا انعكس التـأثير الرومـانتيكي في أعمـال المؤلفين الأهم في تلك الفترة ـــــ جواكينو روسيني (1792ـــــ 1868)، وفينشـــينـزو بيلّيني وغـايتـانو دونيزيتي. إنهم على الرغم من محافظتهم على تقاليد المدرســة الإيطالية التي تركز على المهارات الغنائية، اســتجابوا للروح المعاصــرة في معالجتهم المواضــيع المتنوعة. كان روســيني ألمع ناطق باســم الرومانتيكية في إيطاليا. وكان أهم تجديداته هو تخلصه من الريسيتاتيف الجاف ذي المرافقة الهزيلة، التي تتميز به الأوبرا بوفا. لقد زين روسيني هذه الفواصل التفســيرية بمرافقة أوركســترالية ممتلئة، تجنبت الرتابة وهيأت لانتقالات سلسـة. في أوبراه الأخيرة «ويليام تيل»، التي كتبها تحت تأثير المدرسـة الفرنسـية، انفصـل روسـيني جوهرياً عن أسـلوبه المبكر. وقد تضــمنت هذه الأوبرا، بـــ ميلودراميتها ومشــاهدها الفخمـة، موضــوعـاً جديـاً وثوريـاً هو نقيض حـاد للمزاج التهكمي الذي تجلى في أعماله الأخرى.

عنـدمـا تحول المؤلفون عن تجريـدات الكلاســيكيـة، طـالبوا بواقعية مســرحية أكثر في نصــوصــهم. وقد وجدوا حاجتهم إلى ليبريتو أكثر قوة واقنـاعـاً، لـدى الكـاتـب الدرامي الفرنســي يوجين ســكريب. كان ســكريب خبيراً بالتأليف المســرحي ومبدعاً على صـعيد ميكانيكية الحبكات الدرامية. وقد قيل عنه بأنه يستطيع لحظة

المراجعة أن يكتب فوراً بعض الأسطر، أو أن يبتكر مشهداً يلائم الحبكة الدرامية، ويلائم في الوقت نفسه المخطط الموسيقي. وقد كتب سكريب ليبريتوات لـــ مايربير وهاليفي وأوبير وكيروبيني وغونو ودونيزيني وفيردي. في هذه الفترة تغيرت الأوبرا، ليس فقط موسيقياً بل دراماً ومشهدياً. لقد طرحت جانباً الخلفية الكلاسيكية لإقامة الآلهة لصالح البيئات الواقعية التي صورت بدقة موقع القصة.

وبوجه عام ارتقى القرن التاسع عشر بالأوبرا عن طريق تطوير عدة أنماط من الأشكال المبكرة. وهكذا خرج من الأوبرا بوفا شكلاً أكثر صقلاً دُعي أوبرا كوميك التي تخدم الكوميديا فيها أهداف الدراما بشكل أكبر. وقد تميزت بميزات متنوعة، فواصل من الحوار المنطوق، وتفنن في المعالجة الموسيقية والدرامية. أما الـــ Singspiel فقد ازدهرت في الأوبرا الرومانتيكية بتأثير من فيبر، في حين تزخرفت الأوبرا سيريا القديمة على يد سبونتيني ومايربير بعرض مسرحي حيوي، وبتلوين أوركسترالي، وغدت أوبرا فخمة «Grand Opera».

لقد أنعشت الروح القومية العصر الرومانتيكي الذي انتشر في أوربا في القرن التاسع عشر. وكان كارل ماريا فون فيبر هو أستاذ الحركة في مجال الموسيقا المعترف به، وقد مثل المد العالي للقومية الألمانية. كانت أوبراته مليئة بالتوهج الرومانتيكي والميلودراما. إن أوبراه «الطلقة الحرة» التي قُدمت عام 1812 وضعت ألمانيا باتجاه العاصفة، ومنذ ذلك الوقت سار على دربه جميع مؤلفي الأوبرا. لقد كان واحداً من أكثر المؤثرين في القرن التاسع عشر.

وعلى الرغم من تأثير فيبر الطاغي، فقد عكس مؤلفون آخرون روحاً جرمانية جديدة في أوبراتهم كان لها تأثير شعبي كبير في تلك الفترة. ومن بين أولئك هنريش مارشنر، صديق فيبر المقرب، الذي تمتعت أوبراه «هانس هيلينغ» بشعبية واسعة، ولودفيغ شبور

الذي وضع أوبرا «زيمير وآزور» وأوبرا «جيسوندا» (كان شبور زميل فاغنر، وقام بتقديم أوبراه «الهولندي الطائر»)، وغوستاف ألبرت لورتزينغ صاحب أوبرا «القيصر والنجار» وأوبرا «لص الصيد».

وتدريجياً انتشرت الروح القومية خلال أوربا الشرقية، ووجدت تربة خصبة في تشيكوسلوفاكيا وبولندا وهنغاريا وروسيا. لقد عكس بيدريش سميتانا حيوية شعبه وحماسته في أوبراه «عروس بالمقايضة» التي غدت أوبرا تشيكية قومية. وفي بولونيا كان ستانيسلاف مونيوشكو الذي وضع أول أوبرا بولونية «هالكا». أما رائد الأوبرا في هنغاريا فكان ف. إيركل صاحب أوبرا «بانك بان».

في روسيا اتسم العصر الرومانتيكي بالروح الثورية. واستيقظت القومية عندما قاوم الشعب طغاته، ورموا جانباً قيود الحياة الريفية، واطلعوا على ما يجري في العالم خارج الحدود الروسية. إن أعمالاً مثل «روسالكا» لـ ألكسندر دارجومسكي 1813ـــــ 1869)، و «روسلان ولودميلا» و «حياة من أجل القيصر» لـ ميخائيل غلينكا (1804ـ 1857)، بشرت بالموسيقا القومية. وقد عززت أوبرات مثل «يفغيني أونيغن» لـ تشايكوفسكي (1840ـ 1893) و «الأمير إيغور» لـ بورودين (1834ـ 1887) و «الديك الذهبي» لـ ريمسكي ـ كورساكوف (1844ـ 1908) و

«بوريس غودونوف» لـ موسورسكي (1835ــ 1881)، الموسيقا القومية وطورتها.

وفي تلك الأثناء ظهر في المشـــهد الأوبرالي مؤلفان أوصـــلا الحركة الرومانتيكية إلى ذروتها، وحددا مســـتقبل الأوبرا، إنهما فيردي (1813– 1901) وفاغنر (1813–1883)، وقد بدأ كلاهما في إصلاح البنية الأوبرالية منذ زمن غلوك وموتسارت.

وعلى الرغم من أن أوبرات فيردي المبكرة تقيدت بالطراز الإيطالي التقليدي، إلا أن موهبته الغنائية وإحساسه بالقيم الدرامية شـــرَّبا الأوبرا الإيطالية بقدر كبير من الواقعية وأعادا التوازن بين الموسيقا والقصة. وعندما تطور فيردي في مهنته أفسحت الآريات التقليدية لأعماله المبكرة المجال أمام تواصـــل أكثر للخط اللحني، الذي مُنح دعماً أوركســـترالياً أكثر وضـــوحاً. إن عمليه الأخيرين «عطيل» و «فالستاف» أظهرا التحاماً بين الموسيقا والدراما من خلال تقنية اقتربت من تقنية فاغنر.

«كان فاغنر، كما يقول إرنست نيومان في كتابه «فاغنر إنساناً وفناناً»، واحداً من أولئك الشخصيات المشحونة بديناميكية كبيرة لايمكن للعالم بعد زواله أن يبقى كما كان قبل مجيئه ـــــ واحداً من القلائل القادرين على تخطي العالم القديم والجديد وشطرهما بهاوية تغدو باطراد عصية على الاجتياز؛ واحداً من القلائل القادرين على ملء أوردة الحضارة بعنصر جديد من الحيوية تستشعر وخزه الخاصـــة والعامة، عنصـــراً جديداً إن أحبه الشـــخص أم لا فهو لا يستطيع الهرب منه».

إن مهارة الرومانتيكيين الأوائل الأوبرالية إلى جانب القومية الموسيقية مهدت السبيل أمام العبقري الأعظم في تاريخ الأوبرا. في أيامه الأولى تشرَّبَ تأثيرات مؤلفين أمثال سبونتيني وكيروبيني

وأوبير ومايربير، وارتقى بقومية فيبر الألمانية إلى مستوى عالٍ من التطور. وفي أعماله المتأخرة ـــــــ أوبرات خاتم النيبيلونغ، وأساتذة الغناء في نورنبيرغ وتريستان وإيزولده وبارسيفال ـــــ وصل إلى هدفه. كان ذلك خلقاً ثورياً لشكل الأوبرا ـــــــ الدراما الموسيقية. لقد استبدل بالآريا الأوبرالية التقليدية والريستياتيف المربوط كلاماً موسيقياً متصلاً هو في الواقع جزء متمم لمرافقة أوركسترالية معقدة.

كذلك حسَّن فاغنر الـــ لا يتموتيف أو اللحن الدال. هذه الوسيلة هي شكل لحني أو هارموني يرافق وضعاً دراماتيكياً أو شخصية معينة أو فكرة محركة. لقد استخدم المؤلفون الأوائل أمثال فيبر اللحن الدال كبطاقة تعريف لشخصية أو فكرة. أما فاغنر فقد بدَّل بناء الثيمة نفسها لتوافق تطور الدراما. ومع ذلك ينبغي أن ننبه هنا إلى أن فاغنر كان موسيقياً أولاً وكاتباً درامياً ثانياً. لذا صاغ فاغنر، بصفته مبدع نصوصه الأدبية، الدراما لتلائم الموسيقا، وليس الموسيقا لتلائم الدراما. ويرمز فاغنر إلى التحسين الأوبرالي العظيم بعد الفلورنسيين: الدراما والموسيقا هما مكونان للوحدة الفنية المتكاملة، يخدم أحدهما هدف الآخر.

بعد فيردي وفاغنر جلب العصر الرومانتيكي تأثيراً جديداً بدأ بتلمس الحياة الاقتصادية والثقافية للناس. إن خطوات العلم السريعة والصناعية في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر بشرت بالعصر المادي، وتركز الاهتمام بصراع الإنسان من أجل المنافع المادية، وفي الفنون قاد هذا الاستغراق في الفردية إلى التصوير الطبيعي لتفاصيل الوجود الإنساني.

في الأوبرا كان ثمة فترة انتقالية ميَّزتها أعمال مؤلفين خضعوا لتأثير فاغنر. بالطبع كان له العديد من المقلدين، بعضهم كانوا ناجحين. إنغلبيرت هامبردينك (1854ـــــ 1921) استخدم مبادئ تقنية الدراما ـــــ الموسيقية في أوبراه «هانسيل وغريتل». أريغو بويتو (1842ـ 1918) وأميليكار بونكييلّي (1834ـ 1886) كانا

من بين الأوائل في إيطاليا اللذين تكيفا مع الأفكار الموسيقية المتقدمة، وعدَّهما البعض مؤسسي الأوبرا الإيطالية الحديثة. لقد طبق بويتو التقنيات الفاغنرية في أوبراه الرائعة «مفيستوفل»، بينما أظهر بونكييلّي في أوبراه «الجيوكوندا» أثراً حديثاً تجلّى في غنى التوزيع الأوركسترالي، جاعلاً المرافقة الأوركسترالية في مستوى يعادل من حيث الأهمية الصوت البشري.

إن تأثير الأفكار الفاغنرية على مؤلفين من أمثال جورج بيزيه (1838ـــ 1875) وكميل سان ـــ سان (1835ـــ 1921) كان واضحاً جداً. وقد استهجن الفرنسيون في البداية أوبرا كارمن لـ بيزيه بصفتها فاغنرية الطابع، في حين رفضت دار أوبرا باريس عرض أوبرا «شمشون ودليلة» لـ سان ـ سان طوال سنوات عديدة للسبب نفسه. وثمة مؤلف آخر من الفترة الانتقالية هو شارل غونو (1818ـــــ 1893) أظهر تأثراً كبيراً بـــ فيردي. ويمكن إضافة اسمين إلى جماعة الفترة الانتقالية، وهما أمبرواز توماس (1811ـ 1896) وجول ماسنيه (1842ـ 1912).

لقد أضعف المذهب المادي التوهج العاطفي الذي تفشى في الأوبرا خلال العصر الرومانتيكي، لكن المسرح العاطفي لم يفقد شيئاً من قوته. وأمدت الواقعية الدراما بتأثير أكبر، كما أمدت الموسيقا بحدة أكبر. إن مظهر الانغماس في الفردية ومشاكلها بدا واضحاً في أوبرا «لويس» لـ غوستاف شاربنتييه، فهي تقدم صورة واقعية لا هوادة فيها عن المستويات الأدنى للحياة الباريسية.

في إيطاليا تجلت الواقعية الجديدة في أعمال مؤلفي مدرسة الـ فيريزمو Verismo التي ينتمي إليها ليونكافالو وماسكاني وجيوردانو و وولف فيراري وبوتشيني. وعلى الرغم من أن قصص أوبراتهم كانت في معظم الحالات واقعية بحتة، إلا أن الإيطاليين، بنزوعهم الطبيعي للحن، كسوا صياغاتهم بعواطف جامحة موشاة بزخارف هارمونية غنية.

وبعد منسلخ القرن مال المؤلفون أكثر نحو الأسلوب السيمفوني، مع خط صوتي يخدم كمرافقة. وعملت الموسيقا على تصوير الأمزجة النفسية الدقيقة، وعلى ردود الأفعال النفسية، أكثر من تصوير العاطفة والإحساس. وبسبب ذلك اتجهت الأوبرا نحو الإنطباعية، التي تكونت بتأثير من الرسم. ومن بين المؤلفين الذين استخدموا هذه التقنية الجديدة ريتشارد شتراوس. لقد أظهرت أوبرات مثل «سالومي» و «إليكترا» بروز التقنيات الفاغنرية التي أضاف إليها شتراوس مفاهيم دراماتيكية وموسيقية من عنده، في حين أظهرت المسائل السيكولوجية التي طُرحت في هاتين الأوبريين الأثر الانطباعي. في تلك الفترة عكس شتراوس انشغاله بالجنسي والمَرَضي، وهذا ما فعله مؤلفون أمثال ألبان بيرغ وفرانز شريكر. لكن شتراوس خرج من هذا الأسلوب في أوبراه «فارس الوردة»، الطافحة بالشهوة والروح الانبساطية واللحنية الحيوية.

ومن أهم أوبرات القرن العشرين أوبرا «بيلياس وميليزاند» لـ كلود ديبوسي. إنها فاغنرية باستخدامها لـ اللاتيموتيف، وانطباعية بظلالها السيكولوجية، وبرسمها الدقيق للأمزجة. وفي ذات الوقت تشكل بيلياس عودة ثانية للفلورنسيين في مزجها بين الموسيقا والدراما الذي بلغ حد الكمال.

عند تناول مجمل التأليف الأوبرالي في القرن العشرين تبدو لنا عدة اتجاهات. بعض المؤلفين أظهروا تأثراً بالإصلاح الفاغنري، وطوروا بوحيٍ منه أساليب خاصة بهم. من هذه الفئة يمكننا أن نسمي مؤلفين أمثال إيتالو مونتيميزي صاحب أوبرا «حب الملوك الثلاثة»، إيلديبراندو بيزيتي صاحب أوبرا «فرا غيراردو»، أوتورينو ريسبيغي صاحب أوبرا «الجرس الغارق». وقام مؤلفو أواخر القرن العشرين بتجارب حققوا من خلالها نتائج مُرضية. وظهر اتجاه نحو الموضوعية المطلقة، ومثَّله داريوس ميلو في أوبراه «كريستوف كولومب»، وفيها يُلحق العرض

المسـرحي بعرض للصـور المتحركة. وثمة مؤلفون أمثال أرنولد شـونبرغ صـاحب أوبرا «اليد المباركة» وألبان بيرغ صـاحب أوبرا «فوزيك» اتجهوا نحو اللامقامية في الموسـيقا والتعبيرية في مـا يخص الحبكـة الدرامية. وآخرون جذبت ابتكاراتهم الانتباه، من ضـمنهم بول هينـديميـث مؤلف «أخبـار اليوم»، ويـارومير فاينبرغر مؤلف «شـفاندا»، وإرنسـت كرينيك مؤلف «جوني يسـتهل العزف»، وكورت فايل مؤلف «أوبرا القروش الثلاثة»، وديمتري شوستاكوفيتش مؤلف «ليدي ماكبث مقاطعة متسينسك».

والاتجـاه الممتع في الأوبرا الأوربيـة هو الميل نحو الأشـكال القديمة. والمثال الأبرز على ذلك هو أوبرا «أريادن في ناكسـوس» لـ ريتشارد شتراوس، التي تجمع بإمتاع عناصر التقنية الفلورنسية والأوبرا بوفا والأوبرا سيريا.

إن تطور الأوبرا في أمريكا حددته ـــ كما كان في أوربا ـــ الاتجاهات الاقتصـادية والثقافية. وخَّلف الصـراع القاسـي من أجل الوجود فرصة ضئيلة أمام متع الحضارة.

ومع ذلك أكدت الرغبة في التسـلية والاسـتجمام نفسـها مع التأسيس التدريجي للجماعات المنظمة. وأرضـى المسـرح في ذلك الوقت مطالب الجمهور باستيراد البالاد أوبرا الإنكليزية التي كانت رائجـة. لكن شـعبيـة البـالاد أوبرا أثـارت حنق بعض المواطنين الصـارمين، الذين اشتكوا من «الكوميديين الجوالين» الذين يقدمون الرذيلة واللا أخلاقي. وقادت هذه الاعتراضـات الأخلاقية بصـورة غير مباشرة إلى استخدام مصطلح «دار الأوبرا» للمرة الأولى في أمريكا في آب عام 1787.

خلال الفترة الاستعمارية كان هنالك محاولات هامة في الأوبرا الوطنية، من هذه يمكن أن نذكر «فلورا»، أو «هوب في البئر» 1735، وأوبرا «تاماني أو الزعيم الهندي» للمؤلف جيمس هويت، وتدور حول موضوع هندي، وأوبرا «إيدوين وأنجيلينا» 1796 للمؤلف الفرنسي المولد فيكتور بيليزييه، وأوبرا «المنشرة أو خدعة اليانكي» 1824 للمؤلف ميكا هاوكنز.

كان ثمة صدى أوبرالي، إذا جاز التعبير، للثورة الفرنسية في هذا البلد، ويبدو ذلك بشكل رئيسي في نيو أورليانز. فالعديد من الفنانين الموسيقيين الذين فروا من الحرب في أوربا ارتحلوا إلى تلك المدينة، فغدت مركز الدراما الفرنسية والأوبرا، وكان جمهورها من بين الأوائل الذين شاهدوا أعمال الـ الأوبرا كوميك لـ بوالدو وأوبير. إن أوبرات هذين المؤلفين كانت تقدم في نيويورك بشكل مختصر نحو عام 1830، وكان يقدمها فنانون أتوا من نيو أورليانز. كانت نيو أورليانز، التي دعيت «باريس الأمريكية»، مركزاً أوبرالياً نافس نيويورك وفيلاديلفيا في القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر. كانت في الواقع مدينة أعيد فيها خلق حياة باريس الثقافية، وبقيت بالنسبة للأوبرا مؤسسة فرنسية بالكامل.

إن التاريخ الأوبرالي في نيو أورليانز تركز في مسرح أورليانز الذي شُيِّد عام 1813. دمرته النيران وأعيد تشييده بعد

أربع سنوات، وكان يعرف بصفته أروع مسرح في أمريكا. وكان برنامجه يتضمن، إلى جانب بوالدو وأوبير، هاليفي ومايربير وفيردي و روسيني وسبونتيني وموتسارت. كانت أوبرا نيو أورليانز هامة على صعيد تأثيرها على الأوبرا في فيلاديلفيا ونيويورك، وذلك بفضل فناني مسرح أورليانز ذوي الخبرة الذين قدموا عروضاً في هاتين المدينتين. ولم تصبح نيويورك محجة الفنانين الأجانب إلا في منتصف القرن التاسع عشر، حين فقدت نيو أورليانز مكانتها كعاصمة أمريكا الأوبرالية.

لقد أفاد اختراع السفينة البخارية الأوبرا، فقد عزز ذلك التواصل بين أوربا وأمريكا. فجلبت الفرق الأوبرالية المبدعة من أوربا، وتدفقت الخصائص الموسيقية الأوربية إلى هذا البلد. لقد قدِم إليه العديد من الفنانين بتشجيع من لورينزو دا بونتي، كاتب نصوص موتسارت، الذي أتى إلى أمريكا في بداية القرن التاسع عشر. وفي عام 1825 قدِمت إلى أمريكا فرقة مانويل غارسيا الأوبرالية الشهيرة لافتتاح أول موسم أوبرالي للـ غراند أوبرا في نيويورك.

إنه لمن الهام الإشارة إلى أن الرغبة في أوبرا باللغة الإنكليزية أكدت ذاتها في أمريكا في القرن الثامن عشر. يقول إدوارد إيليوورث في كتابه «الأوبرا الأمريكية ومؤلفوها» : (بدءاً من 8 شباط 1735 حين عرضت أوبرا «فلورا» في شارلستون جنوب

كارولينا..... حتى نهاية القرن واصلت الأوبرا باللغة الإنكليزية سيطرتها).

لقد كانت لها الأفضلية حتى إن المحاولات التي بذلت في نهاية القرن لتقديم الأوبرا الفرنسية خارج نيو أورليانز قوبلت بنجاح ضئيل.

ومع ذلك تعرضت الأوبرا باللغة المحلية إلى ضربة قاصمة بوصول فرقة كارسيا التي كانت تضم بين أفرادها ابنته ماري ماليبران، التي أصبحت واحدة من أعظم مغنيات زمنها. لقد قدَّم غارسيا وزملاؤه أفضل ما في الفن الأوبرالي الإيطالي، الذي كان يتمتع آنئذٍ بشعبية واسعة في أوربا، وسرعان ما شكلوا تهديداً لسيطرة الأوبرا باللغة الإنكليزية، ومع ذلك كان ثمة عروض بالإنكليزية لأوبرات مثل «فيديليو» و «سونامبولا» و«روبرت الشيطان». المسألة الهامة الأخرى في معركة الأوبرا كانت تأسيس دار الأوبرا الإيطالية في نيويورك على يد دابونتي.

إن تدفق المغنين والمغنيات الأجانب خلال منتصف القرن التاسع عشر أدى إلى الضغط على مغني الأوبرا الإنكليزية، مما أجبرهم على ترك الساحة للعروض الفرنسية والإيطالية والألمانية. وعندئذٍ أقبل عصر «النجم»، إذ كان جمهور الأوبرا يطالب بالاستماع إلى العروض الخرافية التي كان يقدمها فنانون أمثال باتي وسيمبريش وماليبران ونيلسون. وإزاء مآثرهم الغنائية، كانت

اللغة التي يغنون بها موضـوعاً عديم الأهمية بالنسـبة لمسـتمعيهم. وترسخت بقوة عادة غناء الأوبرا بلسان أجنبي، وفقدت أوبرا اللغة الإنكليزية أساساً لم يُستعَدْ أبداً.

وبسـبب التوسـع الإقليمي تحركت الأوبرا غرباً. ففي عام 1850 تقريباً أصبحت شيكاغو المركز الأوبرالي للغرب الأوسط. وأثناء تدفق الناس على مواطن الثروة اجتاحت الأوبرا سـان ـــــ فرانسيسكو، واستمع الزبن الدائمون إلى بعض النجوم أمثال جيني لينـد وبـاتي ومـاليبران في عروض الأوبرات الهـامـة. كان عصـر الثروة الفجائية الخيالي، حين كان المجتمع المندفع بتأثير شـهوة الرخاء، يطالب بالتسـلية الفخمة، ويهلل للعرض الأوبرالي. كان عشاق الأوبرا الذين انتفخت جيوبهم بالثروة الجديدة يقذفون بالقطع الذهبية الخالصـة على المسـرح علامة على تقديرهم للعرض الأوبرالي الأثير لديهم. وعندما زال الازدهار تلاشـى المجد والتألق، لكن بقيت دار الأوبرا حتى اليوم بوصفها مؤسسة ثقافية هامة.

ان النمو الصناعي والاقتصادي عقب الحرب الأهلية أسس مجتمعاً غنياً كان قادراً على دعم الأوبرا بشكلها الباذخ. فقد بنيت دور الأوبرا في جميع المدن الكبيرة ــ فيلادلفيا، بوسطن، كليفلاند، سينسيناتي، سانت لويس ـــــ وغدت الأوبرا جزءاً هاماً من حياة المجتمع. لقد افتتحت دار أوبرا ميتروبوليتان الحالية في عام 1883، وقدِم إليها في السـنوات التي تلت فنانون أوربيون بأعداد كبيرة جداً. وفي عام 1884 نظم ليوبولد دامروش موسم الأوبرات الفاغنرية، وتكرر البرنامج سنوياً حتى عام 1891. وفي تلك الفترة قاد أنتون سـيدل، الذي كان مساعد فاغنر في بايروت، التقديم الأمريكي الأول لأوبرات «أساتذة الغناء» و «تريستان وإيزولده» و «خاتم النيبيلونغ».

وعلى الرغم من أن الأوبرات الأجنبية حظيت بشعبية في جميع أنحاء القطر خلال القرن التاسع عشر، إلا أن الأوبرا الأمريكية الوطنية حافظت على بقائها. إن المؤلفين الرواد أمثال هويت وهاوكنز وفراي وبريستاو، خلفوا ورثة لهم أمثال شارلز ويكفيلد كادمان «شانيويس» وفريدريك شيفرد كونفرس «مزمار الرغبة» و والتر دامروش «سيرانو دي برجيراك» و ريجينالد دو كوفن «روبين هود» و «حجاج كانتربيري» وفيكتور هيربرت «ناتوما» وهوراتيو باركر «مونا».

ومن بين مؤلفي الأوبرا الفخمة (Grand Opera) الأمريكيين البارزين: ديمز تايلور «الملك هينشمان وبيتر إيبيستون»، لويس غرونبيرغ «الأمبراطور جونز»، هاوارد هانسون «الجبل البهيج». وساهمت هذه الأعمال على الصعيد الموسيقي والدرامي في تطور الأوبرا، وقوبلت لدى عرضها بالهتاف والتصفيق. ومع ذلك لم تجد لها مكاناً في برنامج الـ (Grand Opera).

عملياً، فإن الأوبرا الفخمة الوحيدة التي قدمت في أمريكا في تلك الفترة هي أوبرا «فوزيك»للمؤلف النمسوي ألبان بيرغ. وقد جرى تقديمها الأول في فيلادلفيا ونيويورك عام 1931. فوزيك هي مأساة قتل وجنون، وهي جمع غير تقليدي بين الموسيقا التقليدية والحديثة. ويعدها البعض موازية في أهميتها لأوبرا «بيلياس وميليزاند»؛ والبعض الآخر يرفضها بوصفها جنوناً خالصاً. ومع ذلك ظلت تتمتع بقدرة على البقاء بوصفها شكلاً أوبرالياً جديداً.

إن الكساد والثوران الاجتماعي اللذين عصفا بأمريكا خلال النصف الأول من الثلاثينيات انعكسا في الأوبرا، تماماً كما انعكسا في الدراما. فقد اتجه كتاب المسرح والمؤلفون الموسيقيون نحو الواقعية الصارمة، نحو الحقائق المؤلمة للجوع والفقر والإحباط. كان ثمة، إلى جانب مسرحيات مثل « One Third of a Nation» أو «Class of 29» أوبرا «سوف يتأرجح المهد»

للمؤلف مارك بليتزشتاين. كان الموضوع يتمركز حول جهود عمال الصلب لتنظيم اتحاد لهم. وقد قُدمت هذه الأوبرا أول مرة في نيويورك في 15 حزيران عام 1937 في ظروف محمومة. وبسبب معانيها السياسية الخفية منعت في آخر لحظة من العرض على مسرح برودواي. فانطلق المنتجون يبحثون عن مسرح آخر، ووجدوا أخيراً مسرحاً مهجوراً، وفيه قدمت الأوبرا دون ديكورات ودون ملابس، وعزف الموسيقا بليتزشتاين نفسه على آلة بيانو وضعت على المسرح.

ثمة أوبرا مختلفة تماماً قدمت في ذات الفترة وهي أوبرا «بورغي وبيس» للمؤلف غيرشوين. وكان تقديمها الأول في بوسطن في أيلول عام 1935. كانت «بورغي وبيس» غنية بـ فولكلور الجنوب، وأراد غيرشوين أن تكون أوبرا وطنية أمريكية. ونظر إليها النقاد بصفتها عملاً هجيناً ـــ هي في مكان بين الأوبرا والملهاة الموسيقية.

وشهدت فترة الثلاثينيات ظهور المؤلف جيان ـ كارلو مينوتي وهو إيطالي المولد أمريكي بالتبني الذي منح الأوبرا تجديداً وحيوية. وكان أول عمل له هو أوبرا «أميليا تذهب إلى الحفلة الراقصة»، وقد لُحنت بأسلوب الأوبرا بوف القديم. وأتبع عمله هذا بـ أوبرا «الخادمة العجوز واللص»، وهي بذات الأسلوب. ثم أتت أوبرا «الوسيط» مختلفة تماماً، ذات أسلوب حديث، بعد ذلك وضع مينوتي أوبرا «القنصل»، وهي نموذج للأوبرا الفخمة. ويرتكز موضوعها حول مأساة شخص مشرد وصراعه مع قدره.

ومن بين أعمال مينوتي الأخيرة أوبرا «أماهل وزوار الليل»، وهي أوبرا كتبت خصيصاً للتلفزيون.

إن واقعية أعمال الثلاثينيات الأوبرالية مهدت الطريق للعودة إلى مدرسة الـ «فيريزمو». إن أوبرا اليوم المكتوبة بأسلوب حديث تتسم برفضها التحليقات الرومانتيكية للخيال. وعندما لا تكون واقعية بقساوة تكون هجائية. أوبرا «السجين» على سبيل المثال، وهي من فصل واحد للمؤلف لويجي ديلابيكولا، تتناول عذاب سجين سياسي. وأوبرا «L'Apostrophe» للمؤلف جان فرانسيز، وأوبرا «اضطراب في تاهيتي» للمؤلف ليونارد بيرنشتاين، وأوبرا «المحاكمة» للمؤلف غوتفريد فون آينم، وهي مبنية على رواية فرانز كافكا، وتصور كفاح إنسان ضد استبداد الحكم المطلق، الذي يحطمه في النهاية.

يقف المؤلف البريطاني بنجمان بريتين في مقدمة مؤلفي أوبرا اليوم في إنكلترا. وقد ساهم في أوبريين فخمتين هما «بيترغريمز» و «بيلي باد»، وأوبرا الحجرة «اغتصاب لوكريتيا»، وأوبرا بوفا «ألبرت هيرينغ».

كان التقديم الأول لأوبرا «تقدم الفاجر» للمؤلف سترافينسكي حدثاً هاماً في أمريكا في السنوات الأخيرة الماضية (قُدمت أول مرة في فينيسيا عام 1951، وقُدمت أول مرة في أمريكا في الميتروبوليتان «بالإنكليزية» عام 1953).

وقد عزز مسرح نيو إنغلند في بوسطن الاتجاه الذي يرمي إلى تقديم الأوبرات باللغة الإنكليزية. فقد قدم بإشراف بوريس

غولدوفسكي نسخاً باللغة الإنكليزية لأعمال أوبرالية كلاسيكية وحديثة. من هذه الأعمال نذكر «فتاة الحديقة المزعومة» لـ موتسارت، و «إيدومينيو» لـ موتسارت، و «التركي في إيطاليا» لـ روسيني. ومن الأوبرات التي كيفت للبث التلفزيوني باللغة الإنكليزية نذكر «مدام بترفلاي» لـ بوتشيني، و «البنت البستوني» لـ تشايكوفسكي، و«المهرجون» لـ ليونكافالو، و «كارمن» لـ بيزيه، و «العباءة» لـ بوتشيني، و«جياني سكيكي» لـ بوتشيني، و «ماكبث» لـ فيردي، و «زواج فيغارو» لـ موتسارت، و ترويض الشرسة» لـ غوتز، و «بيلياس وميليزاند» لـ ديبوسي، و«سالومي» لـ ريتشارد شتراوس.

في الأوبرا، كما هو الحال في التاريخ الإنساني، «الماضي هو برولوغ». وتقنيات الفلورنسيين وإنجازات المبدعين الذين تلوا، والمصلحين أمثال مونتيفيردي ولولي وغلوك وموتسارت وفيردي وفاغنر، شكلت كنزاً يستمد منه مؤلفو اليوم إلهاماتهم. لقد رأينا كيف شحذ المد الغنائي الهمة عام 1600، وكيف اندفع بقوة من إيطاليا باتجاه الشمال نحو أوربا، ونحو الشرق باتجاه روسيا، ونحو الغرب باتجاه العالم الجديد. وبمرور أربعة قرون على وجود الأوبرا تركت بصمتها على الثقافة في كل مكان حلت فيه.

موديست موسورسكي (1839 – 1881)

«صــور من معرض» مؤلف عام (1874)	Pictures at an exhibition
• تجوال	• Promenade
1ـ القزم	1- «Gnome»
• تجوال	• Promenade
2ـ القصر العتيق	2- «The Old Castle»
• تجوال	• Promenade
3ـــــ ساحة التويلري (في باريس) /الأطفال يلعبون ويتشاحنون	3- Tuileries»
4ـ «الدابة» (حيوان الجر).	4- «Bydlo»
• تجوال	• Promenade
5ـــــ باليه الصيصان أثناء خروجهم من البيض	5- The Unhatched Chickens»
6ـــــــ صاموئيل الغني وصاموئيل الفقير	6- Samuel Goldenberg and Shmuyle
• تجوال	• Promenade
7ـــ السوق في مدينة ليموج (الفرنسية)	7- market – place at Limoges

8- «Catacombs»	8ـ «المقابر»
• With dead people in the language of dead	• مـــع الأمـــــوات بلغـــة المـــوتى
9- Baba-Yaga (the Hut on Fowl's Leges)	9ـــــ «بابا ياغا» (الساحرة الروســـية)/ الكوخ المبني على أرجل الدجاج
10- The great Gate of Kiev	10ـ «بوابة الأبطال» في مدينة كييف العاصمة

رفض الموسـيقي الروســي الجليل نيكولاي روبنشــتاين الذي كان تلميذاً سابقاً لـــــ ليست، وبنظر الكثيرين أكبر عازف بيانو في عصـــره، رفض في عـام 1874 أن يقدم إلى النـاس للمرة الأولى (العرض الأول Premiere) كونشـرتو تشـايكوفسـكي الأول مقام سـي بيمول مينور. لقد عاب وقتها روبنشـتاين على تشـايكوفسـكي طريقة كتابته للبيانو، الشـيء الذي يُفهم منه أن تشايكوفسكي كان قد خرج في تقنيته البيانستية ضمن الكونشرتو المذكور عن المعتاد في زمنه وبيئته. فما الذي غيره تشـايكوفسـكي ليثير حفيظة روبنشـتاين الذي عاد بعد سـنين واعترف بعبقرية هذا الكونشـرتو وعزفه، ما الذي خرج فيه عن المعتاد وما كان المُعتاد إلا تقنية فرانتس ليسـت، وما أدراك ما تقنية ليست!

إن عمل "صـور من معرض" الذي ظهر أيضـاً عام 1874 قد أتى (فضـــلاً عن كونـه عملاً ملحمياً) بتقنيـة مشـــابهـة لتلك المذكورة أعلاه، ألخصها بالمحاولة المتقدمة ـ إذ سبقتها كثيرات من قبل كثيرين ــ والمبتكرة للولوج إلى عالم الأوركسترا بهدف محـاكـاة آلـة البيـانو المنفردة ليس فقط لكثـافـة الصـــوت الأوركسترالي وزخمه، وإنما أيضاً لألوان آلاته ومجالات أنغامه ولـــحُزَمه السماعيـــــــة المختلفـــــة والمتنـــــوعة. ألخصها بالمحاولـــــة المتقدمة والمبتكرة ــ وخاصة عند موسورسكي ــ التي يغلب عليها التوجه إلى العمق النفســـي، حتى إلى التحليل النفسي، الذي يميز الفن الروسي، وأخص هنا بالذكر فـَنَّي الأدب والرسم.

ســـأتعرض في هـذه المقـالـة إلى واحـد من أهم المؤلفـات الرومـانتيكية للبيانو المنفرد، حُوّل* مرات متعددة ومن قبل آخرين إلى الأوركسترا وكَـــثُـــر حوله الكلام والنقاش. لماذا؟ لأنه إضافة إلى ما سبق ذكره أعلاه يثير بشكل استفزازي السؤال الفلسفي الذي يقول: هل تستطيع الموسيقا أن "تصـور"؟ ما هي العلاقة بين اللغة الســـمعيـة واللغـة المرئيـة أو بـالعكس؟ ولن أتحـدث بلغـة المراجع الموسيقية (التي يمكن العودة إليها)، إنما بلسـان من تصادق مع هذا

* من بين الذين حولوه إلى أوركســترا نذكر : موريس رافيل 1875-1937، هنري وود 1869-1944، ليوبولد ستوكوفسكي 1882-1977. (المحرر)

العمل عبر سـنوات طويلة من الأخذ والرد في محاولة للتقرب إلى إبداع موسورسكي وسبر أغواره في هذا المصنف الضخم.

لن نسـتطيع برأيي أن ندخل عالم مؤلَّف "صـور من معرض" إذا لم نأخذ بالحسـبان ارتباطه بالموسـيقا الكنسـية الأرثوذكسـية الروسية. إن المقاطع الستة عشر (وأوردها هنا بتجميع مختلف عن المراجع) التي يحتويها هذا المصنف تضم ست "ابتهالات" كنسية روسـية وسـماها المؤلف في الحالات الخمس الأولى بالتجوال (Promenade) ـ والمرة السادسة: مع الموتى بلغة الأموات[3] ـ. هذه الابتهالات لها لحن واحد وأشـكالٌ (أمزجة) مختلفة. يبدأ العمل بـأولى هذه الابتهالات السـت وينتهي بلوحـة "بوابـة كييف". هذا الختام يأتي بلحن كنسـي واضـح يقطعه "كورال" كنسـي يأتي أولاً بشـكل خجول ثم يعلو صـوته حين يتكرر للمرة الثـانيـة داعيـاً الأجراس كي تتـأرجح، كي ترن وتـدق ممهدة للحن الأول من جديد الذي سيعلن نهاية ملؤها الانتصار.

يجب علينـا بـادئ ذي بـدء أن ننتبـه إلى فكرة "المخلّص" الـذي سينقذ روسيا العظيمة (ذات الكنيسة القومية الخاصة بها) من مأساة يئن تحت وطأتها الشعب. ومهما عد بعض الأشخاص هذه الكلمات "مُسيَّسة"، لا يمكننا أن ندخل إلى روح الفن الروسي في تلك الفترة دون أن نعي أنه كان أيضـاً مرجل الثورة ومرآة للثورة. إن الفن هنا لا يتعرض لإيديولوجية بذاتها (دينية أو غيرها) بقدر ما يتعرض

1- يكتب موسـورسـكي هذا العنوان باللغة اللاتينية ويسـتعمل على مدى مصـنفه اللغات الفرنسـية والإيطالية والألمانية والبولونية والروسية في عنونة الفقرات الموسيقية.

إلى جوهر الثورة: التوق إلى بلوغ الخير وتحقيق العدل والإحساس بالإنسان كفرد وكجماعة وجماهير، البحث عن إنسانية الإنسان كذاتٍ من جهة وكشخصيةٍ قوميةٍ منتمية لبيئةٍ بعينها من جهة أخرى. فليس المقصود من اللحن الكنسي هو "التديّن" وإنما الروحانية التي تحرك ملايين البشر وتجمعهم تحت راية ثقافية ذات كبرياء وبطولة. ومن هنا يتجاوز المؤلَّف مفاهيم محددة، دينية أو اشتراكية أو غيرها.

نأتي الآن إلى تفصيل ما بين أيدينا من فقرات لعمل "صور من معرض". وأقول بداية إنه بعد الإطلاع على نسخ اللوحات والاسكتشات التي حركت خيال موسورسكي وأقام عناوينها فوق فقراته الموسيقية (وعددها عشر)، لا يملك الواحد منا إلا أن يوقن بأنها ـــ اللوحات ـــ لا تقترب بأي شكل من الأشكال من المستوى الدرامي والعمق النفسي للوحات الموسيقية إذا صح التعبير. إن الموسيقا هنا هي منتج فني أسمى بكثير وأكثر خَلقاً وأرفع مضموناً[4] من "الأصل". وتبدأ الموسيقا كما قلنا بابتهال يتكرر عبر العمل، بحيث تشكّل الابتهالات ـــ المختلفة فيما بينها ـــ مراكز درامية هامة، كما تتعدد صيغها المقامية بشكل مدروس، موجّه إلى لا وعي المستمع.

في الابتهالين رقم 1 و 5 (المتشابهين) نحسّ بوجود الصوت المنفرد (القسيس ـــ الإمام ـــ الذي يتلو) وصوت الجماعة (المصلين الذين يرددون). وكان الناقد الموسيقي (ف. ستاسوف) قد كتب وقتئذٍ أن هذا "التجوال" (Promenade) ما هو إلا انتقال من

2 - ولن نتعرض هنا لمعايير التقييم لأن المجال لا يتسع لذلك.

صـالة عرض إلى أخرى وما هو إلا فترة تقع ما بين مشـاهدة لوحة ولوحـة أخرى. ولا شـــك في أن هذه الاســـتعـارة مجحفـة بحق موســـورســـكي المبدع الذي كـان موت صـــديقه ف. هـارتمـان (المعماري ـــــ الرسام) وعرض أعمال صديقه في ذكراه الأولى، كـان إلهـاماً له لخلق مصـــنف فني يتجاوز هارتمان ويتجاوز حتى موسورسكي نفسه في عملية "تجريدية" تُسْقَـــط من خلالها ملكية العمل المذكور من المؤلف الموسيقي وتسجل باسم البشرية جمعاء.

بعدما قلنا بأنه هناك ستة ابتهالات (تجوال) وتحدثنا باقتضـاب عن رقم 10 (الختـام) نلفـت النظر إلى الفقرات 3 و 5 و 7 و 9 وهي فقرات بـالغـة الحيويـة تعطي التعبير "التصـــويري" مجـالاً واســـعاً. ولننتبه إلى أن للأطفال (رقم 3) وللصـــيصـــان (رقم 5) وللغط البائعات في ســوق مدينة ليموج الفرنســية (رقم 7) قاســماً مشـــتركاً واحداً: هو الســـرعة والترداد والنزق والمجال الصـــوتي الأرفع... وإذا ما أصررنا على أن الموسيقا تصور الواقع، فسيختلط الأمر علينا. إن القاسم المشترك السابق الذكر سيجعل من الممكن أن يخـدعنـا إنســـان حـاذق يغير أمكنـة العنـاوين ويجعلنـا نعتقد بأن المؤلف قد رأى هنا مثلاً "الصـيصـــان"، بينما ينبىء العنوان ـــــ الأدبي ـــ الحقيقي عن ضجيج السوق وعن المناقشات والمهاترات التي قد تســوده(5). إذاً، لنتروّ فيما يتعلق بموضـــوع "التصـــوير" الذي لا يتسع المجال هنا أن نفيه حقه. ولربما أمكننا أيضاً أن نخلط بين "عناوين" أرقام 3 و 5 و 7 مع الرقم 9، لولا أن الفقرة التاسعة (الساحرة الروسية بابا ياغا التي تعيش في الحكاية الروسية في بيت

3 ـــ وفي الأصل عنوان إضافي هو La nouvelle، أي سريان قصة أو إشاعة عبر البائعات. وكان موسورسكي نفسه قد كتب حكاية صغيرة عما يمكن أن تكون هذه الإشاعة ثم حذفها.

قائم على أرجل الدجاج) تتحرك في مجال صـوتي غليظ (القرار)، يصعب معه "تصوير" أطفال أو صيصان أو صوت نسائي حاد.

الفقرات 1+2+4+6+8 هي تعبير قوي عن البعد النفسـي المؤثِّر الذي وصل إليه الفنانون الروس في تلك الفترة:

1ـــ القزم: نلاحظ استعمال المؤثرات الموسيقية المختلفة. وإن إيجاد جزأين متباينين لهذا المقطع الواحد يساعد على مواجهتهما أحدهما للآخر في سبيل تعميق الصورة النفسانية وجلائها. إن المجالات الصوتية Registeres الواسعة والتدرجات الدينامية (علامات القوة والضعف وما بينهما Dynamique) المتعددة، تساعد كلها في دفع المستمع إلى عالم نفسي فريد، الظاهر منه غريب ومسلٍّ ومضحك ومهرّج ولعوب والباطن شيطاني ومأسويّ.

2ـــــ القصر العتيق: نشعر هنا جيداً بالرتابة التي يجعلها موسورسكي قاعدة إيقاعية للفقرة كلها، إذ يرافق إيقاع واحد الفقرة من أولها إلى آخرها، ولكن تُقطع هذه الرتابة أكثر من مرة في النهاية، وسيكون لهذا القطع في نفوسنا أثرٌ غريب: أهو شيءٌ عتيق توقف عن الوجود، أما ماذا؟

4 ـ هذه "اللوحة" (Bydlo) الموسيقية ذات مضمون خاص: إنها تذكرنا(6) بشيء بصري، ألا وهو لوحة الرسام الروسي "ريبين" التي تصور عمّال نهر الفولغا الذين يسحبون السفن الضخمة بأجسادهم. "بيدلو" بالروسية (وبالبولونية) تعني البهيمة، والبهيمة هي التي يمكن للغير أن يستغلها ويجعلها تدور وتدور، تجر وتجر، الشيء الذي لم تُفطر عليه. هي لوحة بالغة الدلالة ولها تداعيات نفسية وفكرية بالغة العمق. أما موضوع الشبه البصري مع لوحة "ريبين" فيأتي من خلال الشعور "بالسحب" أو "بالجر". هذا الشعور هنا هو شعور حسي عماده انتظام الحركة وثباتها على درجة (أو درجات) معينة... ولنعِ

4 - انتبه/ انتبهي إلى مقولة "الإيحاء" ومقولة "التداعي" وأهميتهما في موضوع التصوير الموسيقي.

جيداً أننا في لوحة عمال الفولغا الذين يسحبون السفينة العملاقة (بالنسبة إليهم) لا نشاهد عملية الجر الفعلية ـــ عبر الزمن ـــ، إنما نراهم في مخيلتنا يفعلون ذلك ونعتمد بذلك على لحظة واحدة من المشهد (من عملية السحب). حالنا ههنا ـ في الموسيقا ـــــ ليس نقل لغة البصر إلى لغة السمع، وهذا شيء مستحيل وغير ضروري أصلاً، إنما موضوعنا، في لغة زمنية متحركة، هو أقرب بكثير للبصيرة من البصر.

6ـــــ صاموئيل الغني وصاموئيل الفقير: كتبت أسماؤهما باللغة الألمانية، لأن تصاوير ف. هارتمان تمثل يهوديين، أحدهما غني والثاني فقير، ولأن لغة اليهود الروس هي الـ "ييدش" التي هي لهجة من اللهجات اللغوية الألمانية. ولا أريد تكرار ما قلته سابقاً، إنما دعونا نَعُدْ لنتفكر في موضوع التحليل النفسي: إن انتماءهما اليهودي يذوب هنا تماماً مقابل مواجهة الغنى بالفقر، والعنجهية بالخوف، والاستعلاء بالاسترحام. ونذكِّر في هذا الصدد بأن الاستعمال النغمي (لحنان ثانيهما الضعيف: روسي، وأولهما الغني: غير روسي) قد يكشف أصولاً "عبرية"(7) في اللحن الأول – لحن الغني!

8ـ المقابر: اللوحة الملهمة هي عبارة عن رجل بثياب السادة يحمل فانوساً ويقبع في قاع مقبرة رومانية. وكما ذكرنا لا تستطيع اللوحات والاسكتشات أن تسمو إلى إبداع موسورسكي وتبقى ـــ بالمعنى الدرامي ـــ بعيدة وبعيدة جداً عنه. ويكفي أن نذكِّر بأن "موضوع" القزم (رقم 1)، هذه اللوحة الموسيقية الهائلة، يتعلق بمجرد رسم اسكتش للعبة أطفال! إذاً الموضوع هنا يتجاوز مجرد رجل واقف بفانوسه بجوِ مقبرة كئيبة وقاتمة، وحتى مقبرةٍ يخيم عليها بوضوح شبح الموت. الموضوع هنا أقرب إلى وجود الإنسان من عدم وجوده، ووجود أمة من عدم وجودها.

5 - يقول علماء الأقوام بأن اليهود الروس لا ينتمون عرقياً إلى منطقة الشرق الأوسط.

تحدثنا إذاً عن الابتهالات الستة وعن الختام رقم 10، وهو النصر لكل ما هو خيّر وعادل وحق، وعن أرقام 3 و5 و7 و9 بالحركات المتناهية السرعة والحيوية، وعن أرقام 1 و2 و4 و6 و8 بأبعادها النفسية المتميزة، ونكون بذلك قد تعرضنا إلى جميع الفقرات.

موسورسكي، موديست Mussorgsky, Modest 1839ـ1881

مؤلف روسي، وواحد من مجموعة الخمسة الروس ذوي الاتجاه القومي في الموسيقا. أظهر منذ طفولته موهبة موسيقية، لكن قُدر عليه أن يخدم ضابطاً في الجيش. في عام 1857 التقى في بطرسبورغ بالمؤلف بالاكيريف ودرس على يديه. وفي العام التالي ترك الجيش ليتفرغ للتأليف. بدأ موسورسكي العمل بأوبرا «سالامبو» المأخوذة عن رواية جوستاف فلوبير، لكنه لم يكملها. ثم أنهى الفصل الأول من أوبرا «الزواج» عن غوغول. بعد ذلك ظهرت رائعته أوبرا «بوريس غودونوف» عن بوشكين التي تعد من أهم وأعظم الأعمال في تاريخ الأوبرا. وقد قام بتعديلها بعد أن رفضتها إدارة المسرح الإمبراطوري ولاقت عند تقديمها عام 1874 نجاحاً كبيراً، إلا أن بعض النقاد والموسيقيين امتعضوا منها بسبب نهجه غير التقليدي وأسلوبه غير المألوف في استنباط لحنية نابعة من الكلام الروسي.

بعد عرض أوبرا بوريس غودونوف بدأت صحة موسورسكي تتدهور نتيجة ظروف حياته السيئة وإدمانه الخمر. لذا لم يستطع أن يكمل أي عمل من الأعمال التي كانت بين يديه. وبعد موته قام ريمسكي ـــــ كورساكوف وآخرون بإكمال أعماله وتهيئتها للعرض. وفي القرن العشرين تثمن عالياً واقعيته وأصالته واكتشافاته التي كان لها أكبر الأثر على التطور الموسيقي في روسيا وفي بلدان أخرى من العالم.

علاقــة الموســيقار
فرانز ليست بالكونتيسة ماري داغو
والرسائل المتبادلة بينهما

ترجمة وإعداد: كمال فوزي الشرابي*

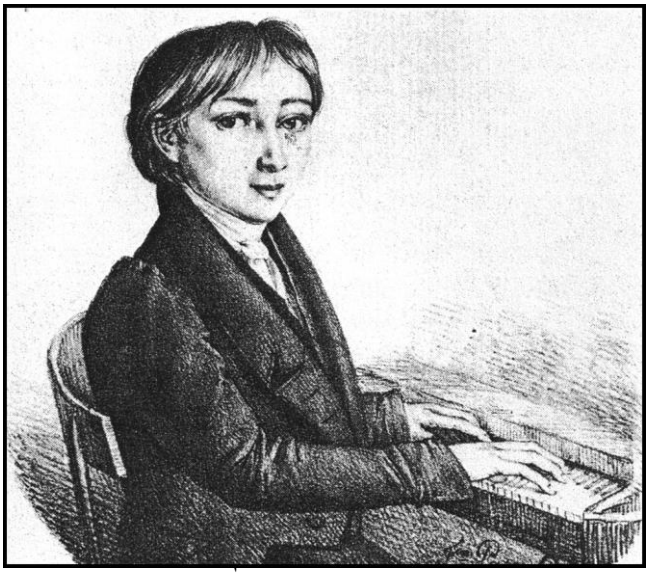
في العام 1833 قابلت سيدة من المجتمع الراقي بباريس تدعى ماري دو فلافينيي وكونتيسة داغو[1] Marie de Flavigny et comtesse D'agoult موسيقياً شاباً كان قد تألق نجمه اسمه فرانز ليست Franz Liszt [2]. وكانت هذه الكونتيسة تعيش حياة تعِسة مع زوجها في عالم ضاقت حدوده ولا يخلو من الضعة. وجعلتها ثقافتها الأدبية وتذوقها روائع الحركة الابتداعية Romantisme وعشقها الجمال والحرية تنتظر أو تتوقع منذ زمن طويل حادثاً ما يطرأ على حياتها وينقذها مما هي فيه. وتقرر مصيرها مبدئياً حين التقت بهذا الموسيقي الجميل وعمره اثنتان وعشرون سنة، وكانت تكبره بست سنوات.

---

* كمال فوزي الشرابي : شاعر وباحث ومترجم. عضو في اتحاد الكتاب العرب. رئيس تحرير مجلة (القيثارة) للشعر والفنون الجميلة. له ثلاثة عشر كتاباً مترجماً، وثلاثة دواوين شعرية هي : (قُبَلٌ لا تنتهي)، (الحرية والبنادق)، (قصائد الحب والورد).

من هذا اللقاء ولد عشق لا حدود له سيقود ماري إلى أن تقطع صلاتها مع الماضي بقسوة، وكذلك مع أسرتها بلجوئها إلى الهرب والبقاء مع ليست. وتتميز السنتان الأوليان لهذا الحب الكبير بتبادل بطاقات ورسائل بين العاشقين أدى شيئاً فشيئاً إلى أن تلتقي هاتان الروحان بعد أن اشتعلتا بنار الهيام.

بدأ ذلك كله ببضع رسائل من الموسيقي كان يكتفي فيها بالمجاملة والإطراء. وغالباً ما كانت هذه الرسائل تكتب بلغة فرنسية فيها لُكنْة، إذ كان صاحبنا يبين بشيء من التباهي ما كان يشعر به من عذاب الحب الخفيَّ في أعماقه.



كتب في إحدى هذه الرسائل:

«نـادراً مـا تخرجين، يـاســـيدتي، يوم الخميس ويوم الجمعـة بأكمله، فهل تســـمحين لي بأن أحمل إليك مقطوعات جديدة للعزف على البيـانو بـأربع أيدٍ، ذات أمســـيـة من أمـاســـيَّ هذين اليومين (الأمسية التي تتكرمين بتحديدها لي)؟... ـ مساء الثلاثاء ـ».

وكتب في رسالة أخرى:

«أتـألم، أحتـاج إلى أن أكون وحـدي. يبـدو أنـكِ لا تلمَّين بمعنى هذه الكلمة المختصـة بالانعزال، وإليك ما أرمي إليه من استعمالها. منذ غدٍ، سأقيم عند صـديقي الصدوق إيرارد Erard[3] الذي يعيش في لندن. سـأشـغل غرفة صغيرة في منزله بشارع ميل Mail حيث ســأطالع، وأعمل، وأدرس من الصـباح إلى المســاء. وحدهما أمي وهيكتور برليوز Hector Berlioz مسموح لهما بزيارتي، وهكذا فإن مَنْ تبقى من أصـدقائي ومعارفي سـيعتقدون بأنني مسـافر. وأنا في الواقع بعيد عنهم. ثمـة عشـــق وحيد أو إيمـان وحيد بقي يعمر قلبي هو الإيمـان بالعمل أو عشـــق العمل. ما همَّ؟!... بامكاني على الأقل أن أقرض نفسي أو افترسها كما يحلو لي...

«العجز، البؤس، الهزء في كل مكـان! في كل مكـان!... ولكن ها قد مرت ثمانية أيام والجو جميل، والهواء نقي... ولا بد أن يكون الريف أيضـاً جميلاً، وأنتِ فيه سعيدة، أليس كذلك؟..

«أواه يا ســـيدتي! ألا ترين معي، أن هناك أناســـاً قُدَّر لهم أن يعيشـــوا ويموتوا ســـدىً.. وهم على الدوام خادعون ومخدوعون،

وحتى الأمل يغدو بالنسبة إليهم عذاباً يتسم بالضعة وعدم الاحتمال... ألا ليتموا مصائرهم فإن تراب القبور سيغمرهم بالبرودة والهدوء».

وفي رسالة أخرى إليها :

«لكم أنا بحاجة إلى التحدث معكِ، إلى رؤيتك، إلى سماعك تقولين لي إنك تشفقين عليَّ. جميع أصدقائي يرون أني قد تغيرت بشكل هائل: يفترض بعضهم أنني أقاسي من عشق كبير، ويقول البعض الآخر إن هذا التغير بداية الجنون، وأنت تعلمين أنني لست عاشقاً ولا مجنوناً. هناك غريزة خفيفة تعذبني... بُعداً لها! بعداً لها!...».

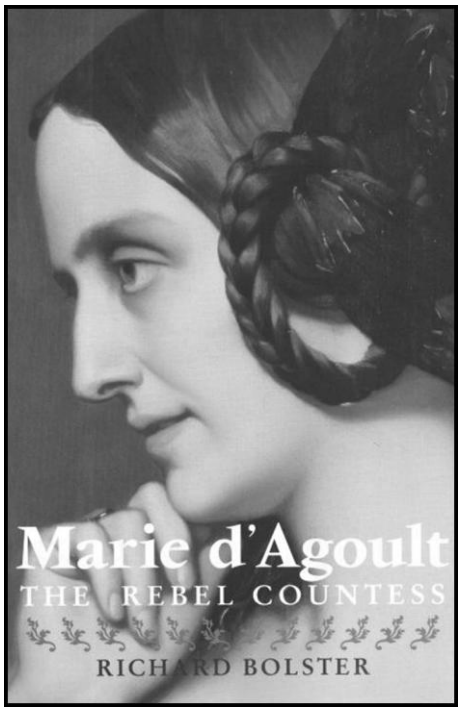
«لديَّ قارورة من بلَّور»

تتسم الرسائل النادرة التي كتبتها الكونتيسة داغو بالمزيد من الصدق، وتعبر في هذه المرحلة بالذات عن نفسية امرأة حساسة تتساءل عن الحب الذي تكتشفه في أعماقها. كتبت في أحد مقاطع رسالة لها: «أشعر بميل لا يقاوم إلى التصوف، أشعر برغبة في أن أنقطع عن رؤيتك إلى الأبد. لكنني أحبك بكل روحي».

والواقع أن حياتها قد طرأ عليها تحول كبير بوجود ليست. ولنصغِ إليها تشبهه بالشمس:

«صادف غوليفر Gulliver[4] في رحلاته رجلاً شرح له أن من الأسباب الرئيسية للحزن والتعاسة في هذه الحياة أن الشمس تغيب مدة طويلة من السنة (ومن هنا يأتي الشتاء، والأيام الباردة المظلمة، والحصائد الرديئة)، لكنه وجد علاجاً مدهشاً هو قارورة

من بلَّور يجمع فيها أشعة الشمس، ثم يترك هذه الأشعة تتسرب وقت الحاجة وحسبما يريد! أنا أيضاً لديَّ قارورة من بلَّور ملأتها بكل ما سكبَتْهُ روحك من أشعة. لقد أصبحت أيامي مظلمة لأنني لم أعد أملك نظرتك ولا ابتسامتك لبعث الحياة فيها. الآن نظرتك وابتسامتك هما هنا، تلتصقان بقلبي، وهما تشعان من حولي في كل ما أراه، وفي كل هواء أتنسَّمه...».



وبدأ ليست يتحدث إليها بصراحة عن عشقه وذلك في أنقى ما أتت به الابتداعية Romantisme من «اتحاد الروح بالروح»... كتب إليها:

«أمسِ لم تكن لديَّ صلاة مساء أرفعها. كان يبدو لي أننا لم نفترق بعد. كانت نظرتك ما تزال تتألق بكل سحرها في السماء. وكان نَفَسُك ما يزال على شفتَّي وأجفاني، وخفقات قلبك ما تزال تتردد في قلبي على الدوام، وتطيل هذه الحياة المضاعفة إلى ما لا نهاية، هذه الحياة المنفسحة التي كشفتها لي، والتي كشفها كل واحد منا للآخر. ولقد خيل إليَّ أنني طوال النهار كنت أشارك وسط عدد لا يحصى من جوقات

الملائكة والأشباح السماوية (الملائكة والأشباح التي لم تحتفظ من الأرض إلا بأثر من الألم والشفقة يعجز اللسان عن وصفه). وخيل إليَّ، كما أسررت لنفسي، انني أشارك لا أدري بأي عيد سري جديد ودائم في الوقت ذاته...

«هناك لم يعد يوجد فضاء ولا زمان ولا كلمات بل أبدية... وحب... ونسيان... ومحبة لك!! وأخيراً الله!! الله كما تبحث عنه روحي... الله كما يقدمه لنا اليأس والإفراط في العذاب أحياناً... الله المطلق في محبته والمطلق في قدرته.».

«أجد نفسي في أحسن حال وسعيداً هنا : تفيض عليَّ السيدة هينغيل وابنتها ما تملكان من عطف وصداقة. ابن السيدة بحار في الثلاثين من عمره أتناقش معه من الصباح إلى المساء، وأحياناً من المساء إلى الصباح، وهو مخلص في محبتي، وأنا أيضاً أشعر بفيض من الصداقة نحوه ـــ إنه في غاية الطيبة والجودة! ـــ أشغل وقتي كله في الدراسة والمطالعة، الضواحي ممتعة ـــــ وتشبه غرفتي تلك التي كنت أسكنها في كرواسي Croissy[5]، للموقدة وسريري الوضع ذاته... آه لو كان بامكاني البكاء، البكاء على ركبتيك... رأسي يلتهب، تلزمني يدك، هنا، على جبيني، في

شـــعري... لم أعد أرى الأشـــجار ولا أســـمعها ولا أحس بها، ولا النـاس الذين يعبرون ويتحركون، ولا الســـماء... الســـماء!... إنها لصـــافية بلا ســـحاب! يا للســـخرية! يا لليأس! يا لعدم التمكن من الاســـتيعاب... ترانا لن نســـتمر في العيش إذن!... ولا ندري ماذا يعني الموت!... لنصمتْ! ولنتعبَّدْ! ولنصمت أيضاً!».

الخميس الساعة 11.30 مساءً

«تـدركين أنـه لم يعـد بـامكـاني الكلام أو الكتـابـة. بكيـت هـذا الصباح وأنا أقرأ رسالتيك الاثنتين اللتين وصلتا معاً ـــــ ثم أخذت أتمشـى في الحديقة ـــــ شـعرت بأن النشـاط يدب فيَّ، وأن الحب يلهبني، الحب اللا محدود... وكـانـت الشـــمس تبعثر أشـــعتها في شـــعري الطويـل... كـانـت روحي بـالقرب من روحـك... ولم أكن أتكلم... ولم أكن أضـــحك.. كنت أتذكر أنكِ هنا على مقربة مني... وأحســست بما يشـبه السـر الغامض يعتلج ببطء في صـدري... ألا ليرحمنا الله وليباركنا، وليُفِض علينا من نور وجهه الكريم!».

«لسوف نهرب بعيداً عن العالم»

حين كان ليســـت يشـــعر في بعض الأيام بأن خليلته في حالة تمزق وحيرة بين الحب الذي تكنـه لـه والواجبـات التي تفرضـــهـا عليها حياتها العائلية، كان يلمح بمرارة إلى فكرة الانفصـــال. ولكن ما إن تمر بضـعة أيام ويستسلم من جديد إلى عشقه، حتى كان يلجأ إلى أن يسطر بريشته نوعاً من أنواع الهذيان الشفهي فيه يبدو، إلى جانب الجمل التي تفيض إخلاصـــاً، بعض الأدعية إلى الله لا تخلو من غرابة.

كتب إلى حبيبته : «أحياناً أشـعر أيضـاً بأنني قد حمَّلتك ثِقَلاً لن تقوي على حملـه، فـآخـذ بـالبكـاء، ويفيض قلبي قلقـاً ويـأســـاً. إنني لأشـفق عليك... ولا أدري أي تبكيت للضـمير يداخلني ويجمَّد حتى

النخـاع في عظـامي... ومع ذلك لا أضـــعف مطلقاً. أقبل بفرح لا آلامي وعذاباتي فحسبُ بل أيضـاً ما لديك منها... ولا أحسب حساباً للوقت إلا حين أغادر قراءة رسائلك... أواه! إن رسائلك لتقتلني.

«بلى، ثمة كلمات لا تُلفظ أبداً ســدى، على الأقل في ســاعات معينـة. وكلمـة الانفصـــال لطالما لفظناها أنا وأنت. ومهما بدت في نظري أحياناً فضائل (سيدة المجتمع الراقي) بائسة جبانة فإنها تظل الفضـائل الوحيدة التي تناسبك. أضيفي إلى ذلك، يا سيدتي، أن لديك ابنتين، وان المستقبل يبدو مظلماً.

«لي إليك رجاء أخير لا يخلو من الاتصـاف بالضـعف، أعدك، يا ماري، أمام الله أنه سيكون الرجاء الأخير: أن يرى أحدنا الآخر، مرة أخرى، فلديَّ ما أتحدث به إليك. ليكن ذلك في أقرب وقت، في أسرع وقت تستطيعين تحديده».

* * *

وفيما يلي محتوى رسالة أخرى:

الخميس صباحاً

«يفيض قلبي بالانفعالات والسعادة! لا أدري أي خدر سماوي، وأية لذة هائلة يتسربان إلى نفسي فأشعر بأنني أذوب كلياً!... يخيل إليَّ أنني لم أحب قط، ولم أكن قط محبوباً! قولي لي من أين تـأتيني هذه الاضـطرابات الخفية، هذه الأحاسيس المسبقة الفائقة الوصف، هذه الانتفاضـــات الغرامية الإلهية. أواه! لا يمكن أن يكون ذلك كله إلا صـــادراً عنك. يا أختي، ويا ملاكي، ويا زوجتي ماري!... ولا يمكن أن يكون هذا بالتأكيد ســوى شــعاع لطفته روحك النيرانية أو دمعة خفيفة خرقت صدري وتركتها أنت منذ زمن بعيد فيه.

«يا إلهي! يا إلهي! لا تفرق بيننا أبداً، وأشـــفق علينا! ولكن ما تراني أقول (ألا اغفر لي ضـــعفي) أنت تفرق بيننا! أنت لن تكون لديك ســـوى الشـــفقة علينا... كلا، كلا!... وليس ســـدىً أن يكون جســدانا وروحانا قد عاشــا وخلدا بكلمتك التي تصــيح في أعماقنا:

أبتاه، أبتاه... ليس سدىً أن يمتزج كياننا كله ويتهاوى في حبك الأبدي اللانهائي... كلا، كلا، ليس سدىً أن تدعونا، وليس سدىً أن تمد يدك إلينا، وأن يلجأ قلبانا المحطمان إليك... أواه! الشكر لك، والتقديس لك، يا إلهي، يا إلهنا لأجل كل ما أعطيتنا إياه، ولأجل كل ما تهيئه لنا... ولتكن مشيئتك، مشيئتك وحدها.

«هذا ما يجب أن يكون ـ يجب أن يكون!»

«ماري! ماري! أواه! دعيني أردد عليك هذا الاسم مئة مرة، ألف مرة. ها قد مرت أيام ثلاثة وهو يعيش فيَّ، ويلوعني، ويحرقني. أنا لا أكتب إليك، كلا، أنا بقربك. إنني أراك، وأسمعك... إن الأبدية في ذراعيك... إن السماء، والجحيم، وكل شيء، كل شيء فيك، وفيك أيضاً... أواه! دعيني أصبح مهووساً، مجنوناً... إن الواقع المسكين، العاقل، الضيق لم يعد يكفيني. علينا أن نعيش بحياتنا كلها، بحبنا كله، بتعاساتنا كلها!... أواه! ألست تعتقدين أنني قادر على التضحية، على التمسك بالفضيلة، على التشبث بالاعتدال، على ممارسة طقوس الدين؟ حسناً! دعينا إذن لا نتحدث عن كل هذه الأمور أبداً... عليك وحدك تقع تبعات السؤال، والتخمين، والإنقاذ. دعيني أُصبحْ مهووساً، مجنوناً ما دمت لا تستطيعين أن تقدمي لي أي عون على الاطلاق. كان عليَّ أنا أن أقول لك هذا الآن!

«هذا ما يجب أن يكون! يجب أن يكون!»

«يا ماري، يوم تستطيعين بكل ما لديك من فكر ومن قلب ومن شجاعة ومن روح أن تقولي : «فرانز، لنمحُ ولْننسَ ولنغفرْ إلى

الأبد كل ما كان بيننا من عدم اكتمال، ومن حزن، ومن بؤس، لربما، في الماضي، وليغدُ كل منا للآخر كل شيء، في تلك الساعة أفهمك وأغفر لك بمقدار ما أُحبك.

«في ذلك اليوم (وليكن قريباً) سنهرب بعيداً عن العالم، وسنعيش، وسنحب، وسنموت وحيدين!».

* * *

وقرر العاشقان أن يتم هذا الهروب في شهر حزيران 1835. وتخلت ماري داغو عن كل شيء، وفرت إلى جنيف برفقة حبيبها. ومرت أشهر كان التفاهم فيما بينهما كاملاً.

ولم تكفَّ شهرة ليست عن التألق، وكان يتنقل من حفل موسيقي إلى آخر. إلا أنه كان في أثناء غيابه بليون أو بباريس يترك في جنيف ماري داغو التي لم تكن لديها الجرأة على مقابلة أصدقائها القدامى. ورغم ابتعادهما فإن حبهما ظل مستمراً.

كتب إليها يقول : «لماذا هذا البرود، وهذا الفتور، وهذا النفور؟ يعلم الله أنه قد يتساوى لديك أن تبصريني الآن أو قبل موعدنا بيومين. أواه، يا ماري! يا ماري! هبيني حياتي من جديد، هبيني حبك، وليستمرَّ جبينك الجميل في انحنائه الماتع على جبيني، ولتبرَّد عبراتك المعبودة كندىً سماري قلبي المسكين وقد أصابه منتهى الجفاف والضنا.

«توقفي عن الإصغاء إليَّ إذن حين أكلمك عن شيء آخر غير الحب والسعادة. مزقي وأحرقي كل صفحات رسائلي إذ قد يوجد بطريق المصادفة اسم آخر غير اسمك، أو حيث توجد فكرة لا تليق بك. وألقي بعيداً في غبار الدروب ووحل السواقي كل ذكرى، وكل مودة، وكل أنواع البؤس التي تشابكت وتصادمت في حياتي بعريها الكبير، وشللها الخطير، وما أصابها من نكبات قبل أن أحبك.

«ماري، ماري، علميني اللغة الخفية لروحك، واعملي على أن نتكلم في أثناء نومنا، وأن تتجاوب فيما بينها حنايانا المنفعلة من

دون أية علامة ظاهرة. ضـعي يدك في يدي، ولتسـتمر شـعورك النبيلة بشـقرتها الذهبية السـاهرة في أن تدغدغ بعذوبة صـدري المرهق.

«انطلقي ولا تيئسـي مطلقاً. ما يزال جسـدانا في فترة الصـبا، ويمكن للحب أن يمجدهما! وروحنا، أجل روحنا (وذلك لأننا لا نملك كلانا سـوى روح واحدة) مقدَّر لها أن تنعم بأعظم الأفراح وأمتعها. وسـيأتي اليوم الذي سـنرى ونفهم فيه بوضـوح ما لا نسـتطيع إلا أن نشـعر مسـبقاً به ونأمله في ظلمتنا الأرضـية. وسيطلعنا الحب على أسمى الأسرار وأكثرها رهبة! آنذاك لسوف تعاودين تذكر هذه الكلمات المشـتعلة التي لم نسـتطع الاحتفاظ بها لا أنت ولا أنا، لأننا لو فعلنا لتحطمت منا العظام، وتدمرت حياتنا الزائلـة، تلك الكلمـات التي تفوهنـا بهـا ذات ليلـة... هنـاك في تلك الغرفة التي أتيتِ إليهـا.

«أيتها الروح الغالية، لماذا هجرتك؟ لماذا تركتني أرحل؟ أواه لكم نحن بحاجة إلى من يشفق على عقلنا!

«أواه، إذا شـعرت برغبـة ما في معاودة مشـاهدتي فتعالي، سـتجدينني وحيداً، وحيداً! فبدونك لا وجود لنظرة، أو لشـمس، أو لطبيعة... لا، لا وجود لحياة بدونك.

«ومع ذلـك فـأنـا لا أجرؤ على أن أطلـب منـك هـذا الأمر كمـا أتمنى. فالسفر قد يتعبك. ولربما أصابك ما أخشاه... وعلى أية حال سأراك هنا بعد عشرة أيام... بلى بعد عشرة أيام أو اثني عشر يوماً سأكون في جنيف. وسأُنهي أعمالي هنا خلال ثمانية أيام... في يوم الثلاثاء على أقصى حد... وما يلزمني، من بعدُ، هو أربع وعشرون سـاعة ... أما إذا أتيت فسـنعيش معاً... وقد نتطرق إلى ذكر أشـياء وأشـياء لا تحصـى... قد لا تسـنح لنا فرصـة قولها. وسـنكون، أؤكد لك، سـعيدين، سـعيدين جداً بما يضـاعف سـعادتنا ألف مرة. إن هذا الشهر لهو شهرك يا ماري، وأنت تعلمين أنني أحبه بسببك.

«عليك أن تعودي صـــبية وأن تعيشـــي من جديد. وعلينا أن نمشي، أن نقرأ، أن نعمل، أن ننام معاً على الدوام...».

* * *

إلى باريس في 28 أيار 1836

«وأخيراً! أعلم أنـك مـا تزالين حيـة، وأنـك تحبينني، وأنـك تتـألمين لأجليّ ومـا أطلبـه لا يتعدى ذلك. ثلاث كلمـات منك تكفي، وأنا أيضاً لم أستطع الكتابة إليك، فيدي ترتجف، وأنا شبه مريض.

«لم يســبق لي قط أن شــعرت بحاجة مؤلمة ورهيبة كحاجتي إليك. عشــرة أيام أيضــاً بدون أن أراك. آهٍ! إنها لمدة بالنســبة إليَّ أبدية».

* * *

31 أيار، جنيف (إلى باريس)

«لا أدري إذا كانت رسـالتي هذه ستصل إليك أيضاً، ما همَّ! إن هذه الرحلـة لتشـــبـه رحلـة الأبديـة، ولكن كـان يجب أن أقوم بهـا. ويسـعدني أننا لم نعرف مقدماً شـيئاً عنها، ولو علمت لما ملكت أبداً أبداً شجاعة القيام بها.

«سأحاول ألا نرى أي إنسان في الأيام الأولى. ويخيل إليَّ أنني لم أنقطع عن رؤيتك. أواه! لو تعلمين كم أبذل من جهد وعذاب لئلا أتألم.

«لكنك تكتبين لي كثيراً من الحب، وهذا ما أحس به جيداً. وما لي من مطلب إلى السماء وعلى هذه الأرض إلاَّ أنتِ.

«وداعاً، أقبلك من أعمق أعماق روحي.

«سدَّد الله خطاك. الثلاثاء.».

عشق بدأت ناره تخبو

العام 1837: أول رحلة يقوم بها العاشقان إلى فرنسا منذ هروبهما. وبينما لجأت ماري داغو إلى نوهان، عند صديقتها الأديبة جورج ساند Sand، تابع ليست مسيرته بعد أن انتصر على منافسه الموسيقي تالبرغ Thalberg. وانضم إلى خليلته بنوهان Nohant في شهر أيار، ثم رحلا معاً إلى إيطاليا حيث سيقدم سلسلة من الحفلات الموسيقية. واستقرت ماري داغو في كومو ثم في البندقية حيث كانت تنتظر رسائل عشيقها.

في هذه الرسائل بدأ الهذيان شيئاً فشيئاً يختفي. وببطءٍ كانت نار الحب تخبو.

* * *

ميلانو، 1838 (إلى كومو)

«الجمعة الساعة الثانية صباحاً.

«لا أدري لماذا شعرت بنوع من أنواع السرور وأنا أفكر أنك تألمتِ خلال يوم أمس. أما أنا فلقد كنت مرهقاً ومثبط العزم، ولم يحصل معي هذا الشعور منذ زمن طويل... آهٍ لكم تخطئين، يا عزيزتي الطيبة ماري، حين تلجئين إلى تعذيب نفسك بأشياء تشكين في أنها خبيئة فيَّ ولم تسمعيني قط أتحدث عنها. أيتها الطفلة العزيزة، لو تعلمين أي حنان عميق، وأية مودة يعجز اللسان عن وصفها أكنهما لكِ هنا في أعماق قلبي. آه! لا تقلقي أبداً ولا تتألمي أبداً، ولو فعلت لظلمت نفسك وقسوت عليها.

«واعلمي علم اليقين أن كل ما استطعت أن أقوله لك في حياتي، ويتسم بالإخلاص والحب، ليس إلا ظلاً بارداً وكامداً لما جعلتني أدركه وأحس به في داخلي. آهٍ! لكم أتمنى أن تتمكني من فتح صدري وأن تستلّي روحي وحياتي معاً وتحافظي عليهما في يديك الجميلتين. في بعض الأحيان، وفي هذه الساعات من السحر والنعيم إذ كل شيء يبدو لي في منتهى الجمال والصفاء والتألُّه بوجودك، وإذ يخيل إليَّ أنني ألمس وأحس حولي عالماً أكثر فتنة من العالم المقدر للإنسان أن يحلم به. في هذه الساعات التي أحاول بلا تبصر أن أتذكرها، أوانَ أحببتك وتملّكتكِ تماماً، أصور لنفسي هذا الوهم: لم تكن حياتي قط ملكي، لقد توقفتُ عن أن أكون موجوداً بذاتي، كنت بأكملي في كيانك، وكان حديثنا حديث روح لروح... تراه إحساس مسبق بمصيرنا المقبل؟ دعيني أعتقد ذلك.

* * *

فيينا في 8 أيار 1838، الثلاثاء مساءً

(إلى البندقية)

«عزيزتي ماري، لست أدري كيف أعبر عن الحزن الذي تثيره رسائلك في نفسي. أن أعلم بأنك مريضة وبأني لست قربك...لكي أجني ساعة فساعة، ودقيقة فدقيقة، هذه الكنوز الجميلة من الطيبة والحب الفائق الوصف... ألا لقد حرمتني من قراءة بعض الأسطر المكتوبة بيدك... وحرمتني من رؤيتك، من طبع قبلة كلها خشوع وعذوبة على جبينك... من حملك على الابتسام... من عدم سماع رنة صوتك الحبيب. آهٍ! إليك ما أشعر به.. فأنا حزين حتى الموت، وفي كل هنيهة أتساءل لماذا جئت إلى هنا؟ وما لديَّ لأفعله هنا؟ وماذا تعني لي هذه الهتافات من الجماهير، وهذه الضجة التي لا طائل وراءها لشهرة سخيفة؟

«نعم، يا ماري، أنا حزين حتى الموت. لا شـــيء يســـتطيع أن ينسيني لربع ساعة فقط أنك غير موجودة هنا، وأنني لم أستطع أبداً العيش بدونك!».

* * *

وبألمٍ أحست ماري داغو ما أصاب حبهما من بوادر الانحراف والقلق واستحالة الوصـول إلى وفاقٍ كاملٍ بين طبعها وطبع ليسـت في خلافاتهما المتنامية. وكانت هي البادئة بالكلام عن الانفصال:

جنوا 25 حزيران 1838

«أحبكَ، وحبي لك بلا حدود، ولأجل شـــخصـــك. أعتقد أنك تســـتطيع أن تحب ولهذا يجب عليك أن تحب أيضـــاً. ثمة جزء من قلبك ما يزال معي يتألم. حبي يصـحَّر حياتك. أعتقد أن باسـتطاعتك أن تحبه مع ذلك بسعادة. أوَ ما سبق لك أن أحببتني بكل ما لديك من قوة؟

«ها قد مرت خمس سـنوات ونحن على حبٍ مسـتمر، ولربما وصـلنا إلى حد الكفاية. دعني أنطلق في شـوط أبعد. وحين تدعوني فسأعود إليك. أنا لم يعد بإمكاني أن أحب أي شخص على الإطلاق، ولكن لماذا أحرمك من حب يمكن أن يكون لك ينبوع حياةٍ جديداً؟ الآن أنت في ضـيق، وأخشـى أن يخلف هذا الاحتياج المكبوت لديك آثاراً رديئة تســبب لك مرضـــاً خلقياً. علينا ألاَّ نوقف مطلقاً كل ما ينجم عنـه تطور أكثر كمـالاً لمواهبنـا. ولو لم أكن أحبك حـب تقوى وعبادة وأضـعك في مكان غاية في السـمو لما اسـتطعت أن أكلمك بهذه اللهجة، ثم إني لأشعر باحترام عميق لحريتك».

* * *

احتج ليســـت في البداية: قال إن المجد لا يحرمه رؤية الأمور من الزاوية الصـحيحة، وأن حبه لم يضـعف. ومع ذلك، ففي شـهر تشـرين الأول 1839 اتفق العاشـقان على الانفصـال. عادت ماري داغو إلى فرنسـا مع ابنتيها الاثنتين. لم تكن تلك قطيعة، لكنها كانت انفصـــالاً بســـيطاً، قد يكون مؤقتاً. وبعد كلمات الوداع، اســـتمرت المراسلة بينهما بضع سنوات.

* * *

فلورنسا، تشرين الأول 1839
(إلى ليفورنا)

«عزيزتي ماري، الوداع، الوداع أيضاً.

«لا تطلبي مني أن أحدثك عن أي شـــخص أو عن أي شـــيء. اليوم، لا أعرف ولا أحس إلا شـيئاً واحداً هو أنك كنت هنا وأنك لم تعودي هنـا. الوداع إذن، ودعيني أكون لـك على الـدوام وألاَّ أكون إلا لكِ!

«آمل، من الآن فصاعداً، ألاَّ يسوءَك ذلك مني.

«إليكِ حبي، وقوتي، وفضـــيلتي. ذكراك (تراها ذكرى أو هي بالأحرى لا أدري أي حضـور سري مستمر في أكثر الحنايا حميمة من كياني)، ولا يهم أي اسـم سـميتها لأن هذه الذكرى سـتبقى قوة، وستبقى سحراً يعجز اللسان عن وصفه.».

* * *

جنوا في 23 تشرين الأول (إلى تريستا)

«كيف السبيل إلى مغادرة هذه الأرض الغالية إيطاليا دون أن أوجه إليكَ منها الوداع الأخير؟ كيف لي أن أرى هاتين السنتين تنسلخان من حياتي بكل ما فيهما من جمال وأحداث دون أن أعبر لهما عن حزني؟ أواه، يا عزيزي فرانز! دعني أعاود القول لك مرة أخرى بكل ما في روحي من تدفق: لقد خلّفت فيها عاطفة عميقة، ثابتة، لسوف تحيا أكثر من كل العواطف على افتراض أن بقية العواطف يمكن أن تمسها عاطفة الاعتراف بالجميل من دون ما حدود... مبارك أنت ألف مرة!

«وداعاً، يا أيها الغالي والغالي جداً، سأكتب إليك من مدينة ليون. عندما استقللت المركب من ليفورنا، كانت الشمس تغيب في الأمواج الذهبية، وكان القمر يصعد كئيباً في الغيوم الشاحبة. وشيئاً فشيئاً تحرر منها، وأضاء مسيرتنا كلها بأروع ضوء!

«رضيت عن كتابتك وقبلتها رمزاً لماضينا الجميل الذي يفر، ولمستقبلنا الذي يبدأ في منتهى الحزن لكنه سيكون هادئاً ونقياً!».

* * *

البندقية، فندق أوربا،
الجمعة في 25 تشرين الثاني 1839

«ها هنا، يا ماري، أقول لكِ في النهاية وداعاً. من الآن فصاعداً لن ألتقيك إلا في قلبي وفي فكري. ولكن هنا أيضاً الأشياء كلها، والبحر والسماء، وساحة سان ـــ مارك والغندولات تحدثني عنك وتردد اسمك الغالي.

«إلى هنا أتينا معاً في البداية، وهنا افترقنا، وهنا عدنا والتقينا.

وها هنا كدتِ تغادرين هذه الحياة، وها هنا أيضاً عدت إليها.

«آه! يا أيتها البندقية! يا أيتها البندقية! أي ســـحر عميق يوجد لي في بحيراتك!

«أعدت في قلبي مشاهد الأيام الماضية، فسألت دموع البركة من عينيَّ...».

* * *

فيينا في كانون الأول 1839

«أيتها الغالية والغالية، أنا حزين ومرهق، لربما تلك بقية من مرضـــي، لكن حياتي فارغة جداً، عارية جداً من كل الأفراح، الأفراح الحقيقية وما فيها من عمق وحميمية... أحياناً أعود إلى تلك النُّهُر[6] من شـــهر كانون الأول التي قضـــيناها في كومو، ثم في فلورنسا، وأكاد أعجز عن تحمل ذكراها وما فيها من حدة وتأثير!

«هذا شـــيء يمت إلى الجنون بصـــلة، لكنه موجود. لا أعتمد على تأثير الطبيعة بباريس، لكنني مقتنع بأنني سـأجعل هذه الطبيعة تؤثر فيّ تأثيراً عظيماً. فلقد بدأت أعزف بشكل يدعو إلى الإعجاب. أتمنى أحياناً لو تســـتطيعين ســـماعي. هذا الأمر يبعث فيك المتعة ذاتها التي أشعر بها حين ترتدين ثوباً جميلاً.

«وداعاً يا أيتها الغالية والغالية، واحتفظي لي بحبك.». لك وحدك.

ف.ل.

«بهذه المناســبة، هل تجدين اســمي بالهنغارية جميلاً، فرانز؟ أفكار طفولية، لكني سعيد جداً بأن أكتب إليك حتى سطوراً كهذه لا تتضمن أي معنى.».

«أعود إلى خرافي أو بالأحرى إلى حفلاتي الموسيقية. الحق أقول لك إنني أشعر بالخجل من رسائلي، فليس فيها سوى إشارات إلى حفلاتي الموسيقية، وتصفيق الجماهير لي، وقبض ما تدرُّه من مال... ولكن فكِّري ان ذلك كله إنما يشكل حياتي الحالية. ماذا أملك من العالم؟ وفي أي شيء يمكنني أن أفكر؟ ثمة ضباب كثيف يغطي السماء والأرض، وبرد مشبع بالرطوبة يتسرب إلى أعضائي, ثم إنني أعيش وحدي، معدماً الوجود إلى أقصى الحدود... آمل أن تعود الشمس والدفء. ولسوف أراك، لسوف أعثر عليك. ولسوف تضمينني إلى صدرك مع أنني لست أهلاً لذلك. أما الآن!...».

العشق جميل جداً

في باريس، قاست ماري داغو بعض العناء في استعادة وصفها كسيدة مجتمع راقٍ. ويبدو أن حبها للموسيقار، على الرغم من الانفصال الذي سعت هي إليه، لم يفقد شيئاً من قوته. وكان العاشقان وهما يفترقان قد منحا نفسيهما «إذناً بعدم الوفاء». ولقد استفاد ليست من هذا الإذن، بينما احتفظت ماري داغو بغيرتها عليه وبآلامها!

* * *

في 20 كانون الثاني مساءً 1840

«إن الإشاعة الموسيقية التي تسري اليوم هي عودتك مع السيدة بلييل Pleyel[7]. منذ زمن، وهذه الإشاعة تجعلني أذرف دموعاً مُرَّة. اليوم أحس أن هذا الأمر ينزلق كما على قماش مشمع. هل عليَّ أن أفرح لذلك أو أحزن؟ آهٍ من العشق! العشق الظالم، الأعمى، المتسلط، المجنون، القاسي، الذي لا علاج له!... أكيدٌ أن العشق جميل! أتراك أحسست به يوماً مثلي؟ إن رأسي ليلتهب ما إن أفكر فيه!

«آهٍ! لم أكن بعد قد وصلت إلى الأرض آنذاك لأن كل كلمة من كلماتك وكل نظرة من نظراتك كانتا تفتحان لي زاوية من السماء أو من الجحيم!

«ما تقوله عن السماح بعدم الوفاء (ولقد سبق لي أن طرحت عليك بهذا الصدد سؤالاً ولكنك ــ كما هي عادتك ــ لم تجبني عنه) مفعم بالعاطفة ويملأ نفسي احتراماً لك، على الرغم من أن هذه الطريقة في الإحساس تبقى في نظري غير قابلة أبداً للفهم. كذلك يستحيل عليَّ أن أدركها، كما يستحيل عليَّ أن أدرك ما قد يقال لي بأن السمكة تطير في الهواء، ولا أستطيع أن أتقبلها واقعاً عصيّاً على التفسير.

«آخر كلمة ذكرتها في رسالتك وهي «الحقيقة» لا جدوى منها. أقسم يا فرانز بابنتنا أنه يستحيل عليَّ أن أنطق بأصغر كذبة أمامك. أنا على عجلة من أمري للتخلص من كل مُسارَّاتي Confidences، وما من معرَّف سبق له أن سمع اعترافاً أكثر صدقاً واكتمالاً من اعترافي. وإذا كنت لا أكتب إليك فلسببٍ وحيد هو أنني لا أعلم إذا كان من الأفضل لي أن أتكلم. وما هو أكيد حقاً أن حبي لك وإجلالي لك هما في ازدياد مستمر، وأن كلمتك ستكون على الدوام الأساس الوحيد لأعمالي.

«لا أرغب في أن أوجه إليك لوماً ولا عقاباً، ومع ذلك عليَّ أن أقول لك إنك كنت قليل التبصُّر معي. لم تفهم جيداً طبيعتي أو أنك أردت أن تحرك عنفها وتكيفها على نهج طبيعتك. لم تحصل على راحة إلا على الراحة التي استللتها مما في قلبي من مبادئ يوجبها

الحب، وكنتُ بحاجة إليها، وكانت تشـــكل لديَّ مثلاً أعلى عاملته أنت بخشونة وقسوة. لن تعرف أبداً كم سببت لي ومازالت تسبب لي اليوم من ألم... على أنني أسألك العفو فلأنت ملجئي الفريد، وأنا أحتاج إلى أن أشـــكو منك إليك. أنه لضـــعف مني تقتضـــي مسامحته..».

* * *

الثلاثاء صباحاً، 25 شباط 1840

«وأنا أيضـــاً بكيت فرحاً وحزناً، ياعزيزي فرانز، حين قرأت كلمتك الأخيرة من فيينا! وأنا أيضـــاً أســـتطيع أن أقول لك: إنك لا تعرف تماماً من تراك تكون بالنسبة إليَّ! وإنك لا تعرف ما تستطيع كلمة ما ونبرة ما أن تحركا الأشياء في أعمق أعماق روحي، وإنك تملك سلطتي الحياة والموت عليَّ.

«إن أفراحاً يعجز اللســان عن وصـفها، وتشـبه آلاماً لا يمكن التعبير عنها، تأتيني بسـببكَ ومنك. آه! أُقسـم لك، ويمكنني حتى أن أقول لـك بعد هذا الغياب الطويل، وبعد مـا تراكم من أحزان لا تحصى بيننا، وبعد ذنوبك وذنوبي ــ وهي تكبر ذنوبك بألف مرة ــ ما من رجل كان محبوباً مثلك أنت!

«لا أستطيع أن أتصور اللحظة التي سأراك فيها... والنغمات الأولى التي سأسمعها من يدك الكلية القدرة! وأحس أنني سأقول لك كما قلت قبل خمس سنوات : لنذهب إلى الصحراء، وليكن واحدنا للآخر كل شيء!...»

* * *

وكتبَتْ إليه في رسالة لاحقة:

«لا بد أن تكون رسائلي الأخيرة قد جعلتك تشعر كم أنا حزينة!إن ما لقيته من أشياء جديدة ومجهولة لدى وصولي إلى هنا قد خفف شيئاً من شعوري بالغربة. لكن الحزن، والقلق، وانحراف المزاج كلها قد عاودتني... وإن احتياجي إلى العشق، واحتياجي إلى العزلة، واحتياجي إليك، إليك وحدك، بلا مشاركة وبلا داعٍ، تتلفني.

«أنت ولا أحد سواك، أنت ودوماً أنت.

«ما ترويه عن عشقك لثمانٍ وأربعين ساعة لا يعجزني ولا يثير غضبي. في البداية يتوقف الإنسان عن أن يكون متسامحاً حين يشعر بأنه ضعيف، ثم... لقد أحببت منك بخاصة البادرة التي دفعتك إلى الكلام معي فوراً.

«ما أحزنني أكثر من أي شيء آخر في الماضي كان الإحساس بزمن ينقضي تخلله كذب بيننا، وبضع كلمات تفوهتَ بها أنت، وبضع ابتسامات كان من شأنها أن تمزق قلبي...».

* * *

فيينا في 10 آذار 1840

«تسلمت هذا الصباح كلمتك الصغيرة وأنا أغادر فيينا. كيف السبيل إلى عدم الشعور بالانفعال حتى النخاع في العظم؟

«أية قدرة كانت لك عليَّ، يا فرانز، حتى إن كل أفراحي وكل آلامي إنما كانت تأتي على الدوام منك وحدك، سواء أردتني كما يحلو لك أن أرفع رأسي أو أخفضه. ولقد بدت لي رسالتك قبل الأخيرة باردة... فانتابني اليأس. وخيل إليَّ أنني لم أعد ماري لديك، وأنك لن تستطيع أن تحبني كما كنت في الماضي تحبني. كنت قد بدأت بكتابة رسالة طويلة إليك ثم أحرقتها خوفاً من ألا تحظى بإعجابك. هكذا إذن حتى الأول من نيسان. إني لأشعر بالسأم منذ ثمانية أيام. ما بمقدور أي شيء ولا أي أحد أن يخفف عني ما بي. ومنذ وقت طويل طويل لم نعد نحيا الحياة ذاتها!».

* * *

الجمعة في 8 أيار 1840،
الساعة التاسعة صباحاً (إلى لندن)

«رسالتك، المنتظرة هذا الصباح، أسعدتني كثيراً. آه! نعم، احتفظْ بحبي! تخلَّ عن هذه الكبرياء المتوحشة التي تنتصب فيما بيننا كأنها جبل! إنها لعدوتي أنا، وإنها هي التي تدعوك إلى القول: «لقد ربحت أرضاً» وتجعلني أجيب بصوت خفيض: «نعم، في مقبرة». فبحق السماء أدعوك ألاَّ يكون منذ اليوم سوى الحب بيننا! فأنا لا أريد شيئاً آخر في هذا العالم ولا أطلب شيئاً سواه في التوالي اللا محدود للحيوات والفراديس، ولكن لا يكونَنَّ حبك في مثل الخشونة واللا اعتبار والتعذيب التي تبدر منك أحياناً. لتكن لديك الشفقة. وستلقى فيها كبرياؤك أيضاً ما يرضيها.

* * *

وكان العاشقان يرى أحدهما الآخر في لندن وباريس. وخلال أربع سنوات تابعا هذه العلاقة العرضية المدانة. وفي رسائلهما المتبادلة ومع مرور الزمن أصبحت كلمات الحب لديهما نادرة. على أن ماري كانت تقول له على الدوام: «أنت سيد أفكاري مثلما أنت سيد حياتي». في حين كان ليست يستسلم إلى أمجاده التي جعلت منه أكثر المؤلفين الموسيقيين تألقاً وطلباً في أوربا بأسرها. وفي كل مكان كانت الجماهير تستقبله بالهتافات، وتقام له حفلات التكريم والأعياد.وما من امرأة استطاعت أن تقاوم سحره. ويصف في رسائله نجاحاته في كل منحى بلغة فيها الكثير من التباهي والسذاجة.

وتمر السنون. في العام 1844، وفي شهر نيسان، اتخذت ماري داغو قرارها: أنها تريد أن تقطع علاقتها نهائياً بالموسيقار. وكانت سنها قد شارفت الأربعين.

* * *

نيسان 1844

«لو لم أكن أملك القناعة بأن لا أكون في حياتك، ياعزيزي فرانز، سوى ألم أو تمزق مزعج، صدقني، ما كنت اخترت القطيعة مع ما يحز في نفسي من ألم عميق. إنك لتملك الكثير من القوة والشباب والعبقرية، ولأجلك أيضاً ستنمو كثير من الأشياء على الضريح الذي سيرقد فيه حبنا وصداقتنا.

«إذا رغبت في أن توفر عليَّ شيئاً من هذه الصدمة الأخيرة التي ما كنت لأتأثر بها لو كنت أملك نظراً ثاقباً وكبرياء فتحاشَ في جوابك الغضب والثورة بشأن الطلبات التي سأتقدم بها إليك. وسيكون ذلك بوساطة شخص ثالث، فاختر من تشاء، السيد دو لامينيه De Lamennais[8] إذا نال قبولك، فهو يحبك ولم يعتبرني قط إلا مجرد تعاسة في حياتك، وإني لأرضى بأن أقبل بأي قرار حكيم سيدين رغبتي بعد حوار عشر دقائق.

«أرغب في أن يتم ذلك فور الانتهاء من حفلك الموسيقي، فإطالة هذه الحالة من التردد أمر غير حميد. أضف إلى ذلك أن لديَّ ترتيبات مادية عليَّ اتخاذها بشكل مبكر.

«وإني لأرجوك أيضاً وأتوسل إليك بأن لا تبوح بأي سرٍ بيننا، اللهم إلا للصديق رونشو Ronchaud الذي سبق له أن عرف أشياء كثيرة عنا، وأن تمتنع عن أن تنظر بخفة واستهزاء إلى ما نعتبره كلانا، لربما، جنوناً أو نتيجة جنون، ولكنه بشكل أكيد جنون جاء ويدعو إلى احترامه.

* * *

وأجاب ليســت بطريقته التي لا تخلو من نوعٍ من أنواع التأثير المسرحي:

11 نيسان 1844

«أنا في غاية الحزن وأشعر بكآبة عميقة.

«أعدُّ واحداً فواحداً الآلام التي ســكبتها في فؤادكِ، وما من شيء وما من أحد يستطيعان إنقاذي من نفسي.

«لم أعد أريد أن أكلمكِ، ولا أن أراك، ولا حتى أن أكتب إليك. أما ســبق لك أن قلت لي إنني ممثل؟ نعم، أنا ممثل على طريقة من يمثلون دور الريـاضـــيين ويموتون بعـد أن يكونوا قـد شـــربوا الشوكران[9].

«ما همَّ! على الصمت أن ينهي كل عذابات قلبي.».

فرانز

* * *

كل شيء انتهى. وتفرق العاشقان. ولسوف يتراسلان ولكن من وقت لآخر، وسـيرى أحدهما الآخر أحياناً. على أن درب كل منهما قد ابتعد عن درب الآخر. واسـتسـلم ليسـت اسـتسـلاماً كلياً لعشـق الموسيقا وإبداعها والصعود في مدارج المجد.

أما ماري داغو فسـتملأ تحت اسـم مسـتعار هو دانييل شـتيرن Daniel Stern مكاناً مشرِّفاً بين الكتاب الفرنسيين.

بضـع سـنوات من حب متبادل، عنيف، قادر على التغلب على لياقات المجتمع وتقاليده، وعلى جميع ما تتطلبه وتقتضـيه الحياة من

واجبات ومطاليب، علاقة كانت تنقطع ثم تستمر، آلام، قطيعة نهائية ومرارة: هذا كل ما تبقى من أجمل صفحات حب من عهد الابتداعية Romantisme، ولعلها من أنقى الصفحات التي احتفظت بها ذاكرة العشق على مرَّ العصور.

المصدر : كتاب من 562 صفحة من القطع المتوسط ألفه الكاتب الفرنسي جان ـــ كلود كاربير Jean-Claude Carrière بعنوان (رسائل حب Lettres d'amour). ويضم مجموعة كبيرة وشائقة من الرسائل الغرامية المتبادلة بين كوكبة من العظماء وعشيقاتهم. صادر عن دار نشر (قرأتُ J'at Lu) بباريس.

الهوامش

(1) ماري دو فلافينيي وكونتيسة داغو (1805ـــ 1876) ألمانية الأصل. نشرت باسم مستعار هو دانييل شتيرن أعمالاً تاريخية وفلسفية. من علاقتها بليست ولد لهما ابنتان: واحدة منهما تزوجت شخصاً اسمه E.Ollivier، والأخرى تزوجت الموسيقار الكبير ريتشارد فاغنر.

(2) فرانز ليست : مؤلف موسيقي وعازف بيانو هنغاري (1811-1886). فنان موهوب وقدير، وعازف ماهر لا يجارى. ألف قصائد سيمفونية وسيمفونيات وسوناتات ورابسوديات وسواها... جدَّد في تقنية البيانو وفي مجال الهارموني.

(3) سيباستيان إيرار Sébastien Erard: صانع آلات موسيقية. ولد في ستراسبورغ (1752-1831). حسَّن حتى درجة الكمال آلتي البيانو والهارب.

(4) غوليفر Gulliver بطل (رحلات غوليفر) وهي رواية للكاتب البريطاني جوناثان سويفت Swift (1667-1745): يزور غوليفر مناطق خيالية هي بلاد الأقزام Lilliput حيث لا يتجاوز طول القزم فيها ستة إنشات، منطقة بروبدينياغ Brobdignag وهي مأهولة بالعمالقة، ثم لابوتا Laputa وهي جزيرة تطير ويسكنها علماء، ثم منطقة أخرى فيها خيول إلخ... وتثبت هذه التخيلات الخرافية أن الطبيعة الإنسانية معقدة وأن المؤسسات فيها لا تحظى بأية قيمة مطلقة.

(5) كرواسي Croissy : ضاحية من ضواحي باريس، قريبة من بلدة فرساي وقصرها الشهير.

(6) النُّهُرُ والأنهر والأنهرة: جمع نهار، لا نهارات كما هو شائع خطأً.

(7) السيدة بلييل ، هي زوجة إينياز بلييل Ignaz Pleyel : مؤلف موسيقي نمسوي (1757-1831). مؤسس مصنع لآلات البيانو بباريس. من تآليفه الموسيقية سيمفونيات وكونشرتوات ورباعيات.

(8) فيليسيته روبير دو لامينيه Felicité Robert de Lamennais (1782-1845): كاهن فرنسي. قطع صلاته بالكنيسة عام 1834، ودعا إلى إنسانية تقوم على مبادئ اشتراكية وصوفية. انتخب ممثلاً للشعب عامي 1848 و 1849. من أهم أعماله: (كلمات مؤمن، 1834).

(9) الشوكران : La ciguë: شراب سام. سبق أن انتحر به الفيلسوف الإغريقي الشهير سقراط (470-399ق.م).

(الهوامش كافةً هي من وضع المترجم)

عطيـــل

ميلتون كروس
ترجمة: ريما سكر

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف جوسيبه فيردي. وضع نصها، المأخوذ عن شكسبير، أريغو بويتو.

الشـــــخصيات

مونتانو، حاكم قبرص السابق	باص
كاسيو، ملازم أول عند عطيل	تينور
ياغو، ملازم في البحرية عند عطيل	باريتون
رودريغو، نبيل فينيسي	تينور
عطيل، نبيل مغربي في خدمة فينيسيا	تينور
ديزديمونا، زوجة عطيل	سوبرانو

إميليا، زوجة ياغو ومرافقة ديزديمونا ميتسوـ سوبرانو

لودفيكو، سفير فينيسيا باص

رسول رسمي، باص

أهالي قبرص، جنود فينيسيون وبحارة، صاحبُ نزل، خدم، سيدات فينيسيات، وسادة فينيسيون

المكان : ميناء في قبرص

الزمن : أواخر القرن الخامس عشر

التقديم الأول : لاسكالا، ميلانو، 5 شباط عام 1887

اللغة الأصلية : الإيطالية

يتبع مخطط قصة الأوبرا بدقة مسرحية عطيل التراجيدية لـ شكسبير.

يهدد الأتراك سيادة حكومة فينيسيا في البحر الأبيض المتوسط. وكانوا شنوا هجوماً على جزيرة قبرص التي تحت الحكم الفينيسي. وكان دوق فينيسيا أرسل أسطولاً بقيادة عطيل، الجنرال الاستثنائي اللامع، وحاكم قبرص أيضاً.

ليس ثمة افتتاحية. ترفع الستارة بسرعة بعد عدة ميزورات تمهيدية.

الفصل الأول

ساحة مكشوفة خارج قلعة عطيل تطل على البحر. في المقدمة حانة وفي الخلف رصيف الميناء. الوقت ليلاً. ثمة عاصفة تعصف ورعود وبروق. تُشاهد في البعد سفينة عطيل.

حشد كبير من الناس، بضمنهم جنود، تجمعوا وكلهم ينظر بقلق نحو البحر. ووسط الحشد يبدو ياغو ورودريغو وكاسيو ومونتانو.

يصور الكورس الافتتاحي العاصفة، ويعبر عن الخوف من أن تتحطم السفينة فوق الصخور. يقول ياغو الواقف بجانب رودريغو إنه سيرى قريباً السفينة وقد غرقت. لكن الخطر يزول، ويقترب عطيل سالماً من الشاطئ، يتبعه الجنود والبحارة، يعلن عطيل بإيجاز وهو يهتف «Esultate» انتصاره الساحق على الأتراك. يهلل الحشد ويغني مبتهجاً بالنصر، بينما يدخل عطيل إلى قلعته يتبعه كاسيو ومونتانو والجنود. تهدأ الآن العاصفة ويبدأ الناس بإقامة مشعلة.

يتحدث ياغو مع رودريغو، الشاب النبيل الذي يحب ديزديمونا زوجة عطيل. رودريغو يائس من حبه، لكن ياغو يطلب منه أن يتحلى بالشجاعة والصبر لأن ديزديمونا سرعان ما تضجر من عطيل. يتظاهر ياغو بصداقته لـ رودريغو مضيفاً أنه يكره عطيل، على الرغم من أنه يخدمه ويتظاهر بأنه صديقه. يعود كاسيو فيشير إليه ياغو معبراً عن احتقاره وحسده. فقد عين كاسيو ملازماً أول عند عطيل، وهو مركز كان يشتهيه ياغو لنفسه. وهذا ما دفع ياغو إلى كره عطيل. ويأخذ رودريغو جانباً ليخبره المزيد.

تتصاعد ألسنة اللهب من المشعلة، ويغني الحشد النار المشرقة «Fuoco di gioia». وعندما تخبو النار يصِف الخدم المصابيح الفينيسية الملونة على التعريشة المجاورة للحانة. ويتجمع الجنود حول الطاولات، وينضم إليهم ياغو ورودريغو وكاسيو ويشاركوهم الشراب. وبعد عدة كؤوس يحث ياغو كاسيو على شرب كأس أخرى، لكن كاسيو يرفض في البداية قائلاً أنه شرب بما فيه الكفاية. عندئذٍ يشرب ياغو نخب ديزديمونا الجميلة، فينضم إليه كاسيو مطرياً جمالها. وبذلك يمهد ياغو لخطته. وهو الآن يحاول إثارة انفعال رودريغو وغيرته، فيخبره بأن كاسيو ينشد أيضاً حب

ديزديمونا، ويشير بذكاء إلى أن كاسيو أطراها لتوه، ويقول لـ رودريغو «ينبغي علينا أن نسكره». «فإن هو أسرف في الشرب يتحطم».

يندفع ياغو، لكي يدفع كاسيو لشرب المزيد من الخمر، في مرح شرير مغنياً Brindisi أو أغنية الشراب « Inaffia l'ugola!». ويتابع الكورس الأغنية. يغني كاسيو ويشرب، وشيئاً فشيئاً يقع تحت تأثير الخمرة لدرجة لا يستطيع معها متابعة الغناء. ولما كان ياغو قد مهد لإثارة غيظ رودريغو وحقده على كاسيو، فهو الآن يحث رودريغو على قتال كاسيو، ليخلق ذلك اضطراباً يوقظ عطيل.

في تلك اللحظة يصل مونتانو ليخبر كاسيو أن وقت نوبة حراسته قدْ حان. لكن ينتابه القلق عندما يرى حالة كاسيو الذي أصبح أكثر صخباً ومشاكسة. يحرض رودريغو كاسيو على القتال ضاحكاً في وجهه. يحاول مونتانو التدخل قائلاً لـ كاسيو بأنه ثمل، وعندئذٍ يستل كاسيو سيفه ويهاجم مونتانو.

يطلب ياغو من رودريغو أن يطلق بوق النذير، ثم يلتفت نحو المتقاتلين مرائياً ويأمرهما بالتوقف. يصاب مونتانو بطعنة، ثم يسمع بوق النذير، ويظهر عطيل يتبعه رجال يحملون المشاعل، ويتوقف القتال.

يطلب عطيل تفسيراً، فيعلن ياغو ببراءة بأنه لا يستطيع فهم ما حدث. إنهما صديقان متفاهمان، وفجأة استلا أسلحتهما كمجنونين. لا ينبس كاسيو ببنت شفة خجلاً.

تدخل ديزديمونا التي أيقظتها الجلبة. يصرف عطيل، في غضب، كاسيو من خدمته بسبب ما أشاع من اضطراب. وهذا بالطبع ما أراده ياغو وما خطط له. يرسل عطيل ياغو لتهدئة المدينة، ويُدخل مونتانو إلى القلعة. ويتفرق الحشد.

يبقى عطيل وديزديمونا وحدهما. ويُختتم الفصل بثنائي حب رقيق «Gia nella notta densa» يستحضر فيه المغربي وديزديمونا الساعات التي أمضياها معاً عندما كان عطيل يسلي ديزديمونا بقصصه عن أخطار المعركة وشدتها، وهكذا غدت تحبه. تغمر السعادة الاثنين، ويقبل عطيل ديزديمونا مرات عدة «Un bacio… Un bacio.. ancora un bacio» مع مرافقة موتيف القبلة، الذي يتكرر في نهاية الأوبرا. تنقشع السحب، ويُغرق ضوء القمر المشهد. يعود عطيل وديزديمونا إلى القلعة أثناء إسدال الستارة.

الفصل الثاني

غرفة في الطابق الأرضي لقلعة عطيل. في الخلف باب مقوس يفضي إلى الحديقة. ترتفع الستارة عن ياغو وهو يتحدث مع كاسيو، قائلاً له إن ديزديمونا غالباً ما تكون في الحديقة ظهراً، وهذه أفضل فرصة له ليحثها على عرض قضيته أمام عطيل. «إنها جنرال جنرالنا وذات طبيعة طيبة». إنها سوف تحصل على عفو عنك.

يوافق كاسيو على خطة ياغو الجيدة ويدخل الحديقة لينتظر قدوم ديزديمونا. يرمقه ياغو بنظرة احتقار وهو يختفي بين

الأشـجار ثم يغني الـــ الكريدو الشـهير « Credo in un Dio Crudel che m'ha creato». وتُظهر هذه الآريا، المؤثرة إلى أبعد حد، شخصية ياغو الخسيسة الغادرة. إنه يعتقد باله قاسٍ خلقه على شـــاكلته. ويعتقد أن الحياة خُلقت لتغذي الموت، وإن الأخيار المخلصـين هم ممثلون تعســاء، وإن الفضـــائل التي يدعون إليها، الشـفقة والحب والأثرة والشـرف، ليسـت سـوى أكاذيب. (نص الكريدو عرضي من ابتكار بويتو وليس له وجود في نص مسرحية شكسبير).

يتوقف ياغو عند دخول ديزديمونا الحديقة، ثم يدعو كاســيو بنعومة للقائها. وفي الوقت الذي يعبر فيه ياغو عن ارتياحه لخطته، يتمشـــى كاســيو وديزديمونا جيئة وذهاباً في الحديقة وهما يتبادلان حديثاً جدياً.

يحالف الحظ ياغو، ويرى عطيل يقترب لكنه يتظاهر بأنه لا يراه. يســتند إلى عمود ويحدق إلى الحديقة ويقول، كأنه يخاطب نفســه، «أنا لا أرغب في ذلك». تثير كلماته فضــول عطيل. يلقي المغربي نظرة إلى الحديقة في اللحظة التي يختفي كاســيو وديزديمونا من المشهد. فيلتفت بسرعة نحو ياغو يسأله إن كان من رآه مع زوجته هو كاســيو. يجيب ياغو بغموض وبمكر، مما يثير شكوك المغربي، فيستمر في استجوابه. يسأل ياغو المغربي، هل كان كاسيو على علم بحب عطيل لـــ ديزديمونا في تلك الأيام التي كان يتودد إليها؟ يجيب عطيل «نعم، لماذا تســأل؟» فيجيبه ياغو «لأريح نفســي». «لا أعتقد بأنه كان يعرفها». فيقول عطيل بلى، «كان دائماً رســولي ليحمل إليها الكلمات الرقيقة». فيتمتم ياغو: «صــحيح؟» وكأنه يُلّمح إلى أن عطيل كان نزاعاً إلى الثقة بالآخرين.

يشعر عطيل بأن ثمة شيئاً في عقل ياغو ويطلب منه الإفصاح عما يجول في خاطره؛ لكن ياغو يجيب إجابات ملغزة، ويطلب من عطيل أن يحذر الغيرة «إنها الوحش الأخضــر العينين الذي يهزأ

من الطعام الذي يفترسه». فيقول عطيل بغضب: إنه سيطرح الشك والغيرة جانباً، وسيطلب برهاناً قبل أن يرتاب. يوافق ياغو، متلاعباً بمزاج عطيل، قائلاً: البرهان مطلوب. وينصح بأن يراقب عن كثب، «وهكذا يمكن أن تعود ثقتك أو يتعزز ارتيابك».

في هذه اللحظة تعود ديزديمونا إلى الحديقة تحوطها النساء والأطفال والبحارة يحملون إليها الأزهار والهدايا. ويغنون مهللين لـ ديزديمونا ترافقهم الماندولينات والقيثارات الصغيرة « Dove guardi splendono». يؤكد هذا المشهد طبيعة ديزديمونا بنبلها ودماثتها، كما يبرز التباين الكلي بين شخصيتها وبين شخصية ياغو المجرد من المبادئ الخلقية. يلين موقف عطيل تجاهها.

في نهاية هذا المشهد القصير تجيء ديزديمونا من الحديقة عبر المدخل المقنطر وتدخل المنزل تتبعها مرافقتها إميليا، زوجة ياغو. ديزديمونا لا تعرف شيئاً عن الشك الذي زرعه ياغو في عقل عطيل، وتطلب من عطيل، بطريقة تعبر عن طيبة قلبها، أن يعيد كاسيو إلى مركزه السابق. يحاول عطيل تجنب الموضوع، لكنها تصر. ويبدو أن ذلك يثير ارتباب عطيل ويعززه. ويبدأ بالتفكير بأن ياغو على صواب، وإن ديزديمونا ربما كانت واقعة في حب كاسيو، تلاحظ ديزديمونا سيماء الاضطراب على وجه زوجها فتسأله: «أمتوعك أنت؟» فيجيبها: «أحس ألماً في جبيني، هنا». تحاول ديزدنمونا تهدئته وتعصب رأسه بمنديلها، لكن عطيل ينتزع المنديل بغلظة ويرميه على الأرض. تصاب ديزديمونا بالدهشة والفزع، خصوصاً أن المنديل كان أول هدية تتلقاها منه ـــ وهو منديل مزين بحبات التوت البري الصغيرة. وهنا تلتقط إميليا المنديل.

يتبع ذلك رباعي غنائي دراماتيكي تعلن فيه ديزديمونا حبها لـ عطيل، وتتوسل إليه أن يسامحها إن هي أخطأت معه « Se inconscia, contro te, sposo, ho peccato»، ويخبرها

المغربي بـأن قلبـه محطم وأن حلمـه الـذهبي بالحب تبدد في التراب. ويطلـب يـاغو من إميليـا، وقد رآهـا تلتقط المنـديل، أن تعطيـه إيـاه. ترفض إميليا ذلك إذ يخامرها الشك، لكن ياغو ينتزعه منها، ويفكر بخبث الآن لأنه نجح في جرَّهم إلى شـباكه، بينما تصـلي إميليا إلى الله لكي يحميهم من كارثة.

يطلب عطيل من الجميع أن يتركوه وحده. ينصـــح ياغو إميليا بـألا تتفوه بكلمـة عن الحـادثـة. تغـادر ديزديمونـا وإميليـا، لكن يـاغو يتجه نحو الباب الخلفي، بينما يرتمي عطيل على الكرسـي ويصـرخ من الألم الـذي يعتمل في داخله. خلفه ياغو يتفحص المنديل بحرص ثم يبعده قائلاً: «التوافه برهان جيد كبرهان الكتب المقدسـة بالنسـبة لمن أصـــابته الغيرة، ســأضـــع هذا المنديل في منزل كاســيو الذي سـيجده حتماً» ثم يراقب عطيل بارتياح مقيت. «الآن تغير المغربي بفعل سُمَّي». ثم يقترب منه بمودة قائلاً: «يكفي ذلك أيها الجنرال».

يتهم عطيل ياغو بأنه كان الســبب في إثارة شــكوكه، ثم يقول «الأفضــل أن تكون مظلوماً من أن لا تعرف إلا القليل». وفي لحن مؤثر يقول الوداع للطمأنينة وللشـهرة وللمهنة العسـكرية « Ora a per sempre addio sante memoire».

يتظاهر ياغو برغبته في تهدئة مشـــاعر عطيل. لكن ذلك يثير حنق عطيـل الـذي يندفع نحو يـاغو، ويقبض على حنجرتـه مطـالبـاً إيـاه بتقـديم برهـان على اتهـامـاتـه. ينهض يـاغو مخـدوش الكبريـاء ويتظاهر بأنه يأبى أن يتكلم. إنه يدع عطيل يضـــغط عليه من أجل

البرهان. وأخيراً يخبره بأنه قضى الليل مع كاسيو وسمعه يدمدم وهو نائم عبارات حبه لـــ ديزديمونا « Era la notte, Cassio dormia, gli stavo accanto». ويذهب أبعد من ذلك قائلاً: «ألم تشاهد أحياناً منديلاً مزيناً بحبات التوت البري في يد زوجتك؟» فيجيب عطيل «لقد كان هديتي الأولى لها»، فيعلن ياغو بأنه كان قد رآه مؤخراً في يد كاسيو. الآن يخرج عطيل عن طوره، ويجثو على ركبتيه رافعاً ذراعيه نحو السماء، ويصرخ بقسم الثأر «Si, pel ciel marmoreo giuro!». وفي هذه اللحظة يبلغ نفاق ياغو أقصى حدوده، وعندما يهم عطيل بالنهوض يبقيه ياغو جانباً ويجثو إلى جانبه ويقسم أيضاً على الانتقام من أولئك الذين أخطؤوا بحق عطيل. يمتزج صوتاهما في عبارات طنانة، وبهذا الثنائي تسدل الستارة.

الفصل الثالث

قاعة القلعة الكبيرة. في أحد جوانبها رواق معمد عريض. في الخلف تيراس. الغرفة فسيحة ومجهزة بأثاث غني. وفي أحد جوانبها ينتصب العرش.

بعد مقدمة أوركسترالية قصيرة ترتفع الستارة. عطيل وياغو في الصالة. ينطلق من الرواق صوت رسول معلناً وصول سفينة السفراء إلى قبرص. يصرف عطيل الرسول، ويلتفت إلى ياغو ويطلب منه المضي في سرد حكايته. يشرح ياغو لـــ عطيل أنه وافق على لقاء كاسيو في قاعة القلعة الكبيرة، وإن أراد عطيل برهاناً على ذنب ديزديمونا ينبغي عليه أن يختبئ ويصغي. وعندما تقترب ديزديمونا يغادر ياغو، لكنه يشير للمرة الأخيرة إلى المنديل المزين بحبات التوت البري.

تدخل ديزديمونا القاعة، وفي واحد من أكثر المشاهد دراماتيكية في الأوبرا يحاول عطيل ايقاعها في فخ الاعتراف

بحبها لـــ كاسيو. ويُظهر ثنائي غنائي «Dio ti giocondi» براءة ديزديمونـا وارتيـاب عطيـل الشـــديـد. تحـاول ديزديمونـا التحـدث لمصـــلحة كاســيو، لكن عطيل يســألها ببرود ولا مبالاة أن تعيره منديلها. فتعطيه واحداً، لكنه بالطبع ليس ذاك المنديل المزين بحبات التوت البري. فيطلب منها عطيل المنديل الذي أهداها إياه، فتخبره أنـه ليس معها الآن. يتوعدها عطيل بالســوء إن هي فقدته، ويقول بأن أمه تلقته من ساحر مصـري وضـع عليه رُقية، ويصر على أن تجده، تجيب ديزديمونـا قائلة بأن هذه مكيدة منه لمنعها من التحدث من أجل كاســيو، إنها بالطبع متأثرة بدافع الشــفقة على الضــابط الشـجاع كاسـيو الذي عَرض مهنته للخطر في لحظة ضـعف؛ لكن بـالنســبـة لـــــ عطيل يبدو الأمر على نحو آخر، فيزداد إهتياجاً وإصـراراً. وعلى الرغم من أمارات الاخلاص على وجهها يدعوها بالمخادعة.

أما هي فلا تستوعب هذه الضراوة، وتجثو على ركبتيها مؤكدة حبهـا الطـاهر لـه « Esterrefatta fisso lo sguardo tuo tremendo»، لكن مزاج عطيل يمنعه من الإصـغاء أو التصـديق. ويبعدها بغلظـة، ثم يطلق منـاجـاة حزينـة « Dio !mi potevi scagliar tutti i mali della miseria»، مغنياً بما يشبه الهمس فؤاده المحطم.

يعود يـاغو ويهمس لعطيـل لكي يراقـب ويصـــغي من خلف العمود، لأن كاسـيو قادم. يتراجع عطيل لكي لايُرى، وعندما يدخل كاســيو يبدأ يـاغو محـادثتـه التي خطط لهـا بمكر ليزيد من عذاب عطيل. إنه يغري كاسيو بالتحدث عن علاقته بـــ بيانكا، المرأة التي تقطن البلـدة، لكنـه يلفظ اســمهـا بهمس حتى لا يتمكن عطيـل من سماعه. وبينما هما منغمسان بالمحادثة، يعمد ياغو إلى إبقاء كاسيو على مسافة تسمح لـ عطيل سماع نتف مما يقولانه مدركاً أن عطيل سـيظن أن كاسـيو يتحدث عن ديزديمونا. يشـير كاسـيو بصـوت منخفض إلى أنـه وجد منديل ســيدة في غرفته، ويتعجب من ذلك.

يطلب منه ياغو أن يريه المنديل، ثم يحمله بطريقة تمكن عطيل من رؤيته. وفي الثلاثي الغنائي الذي يتبع «Quest, è Una ragna»، يتظاهر ياغو بأنه يدرك ما يرمز إليه المنديل من رومانسية حقيقية. يستعيد كاسيو المنديل ويتأمله بإعجاب، بينما يقول عطيل بصوت مكتوم «البرهان»، وهو على يقين تام بأن ديزديمونا قد خانته.

تشير آلات الترومبيت إلى وصول السفن من فينيسيا. يطلب ياغو من كاسيو أن يسرع بالخروج لكي لا يراه عطيل في القاعة الكبيرة. ينسل عطيل من المكان الذي يختبئ فيه ويسأل ياغو أن يدله على طريقة يتمكن بها من ذبح كاسيو. يهيج ياغو غضب عطيل بتذكيره بضحك كاسيو، وبإشارته إلى المنديل. يطلب عطيل من ياغو أن يحصل على سم لقتل ديزديمونا في نفس الليلة، لكن ياغو ينصحه بأن يخنقها وهي نائمة. يثمن عطيل ذلك الاقتراح، بينما يطلب ياغو من عطيل أن يحذر كاسيو. وبتهور يرقي المغربي ياغو إلى رتبة ملازم أول، فيشكره ياغو على ذلك. يعلن ياغو عن قرب وصول السفير من فينيسيا، ويقترح بأن تكون ديزديمونا حاضرة تجنباً لأي شك. يوافق عطيل على ذلك ويطلب من ياغو دعوتها.

الآن يدخل الضيوف القاعة الكبيرة يرافقهم كورس جليل يهلل لـــ عطيل بوصفه «أسد سان ماركو». وفي مقدمة الحشد ياغو ولودفيغو سفير فينيسيا وديزديمونا وإميليا. يغني لودفيغو التحية الرسمية لـــ عطيل ويسلمه الرق. يستلم عطيل الرسالة، ويُقَبِّل ختم الرَق، ثم يفتحه ويشرع في قراءته.

في غضون ذلك يقدم لودفيغو إحتراماته لـــ ديزديمونا. وتنفرد بإميليا لتعلق على سلوك عطيل الغاضب. ينضم ياغو إلى الجمع ويحيي لودفيغو الذي يسأله عن أخبار كاسيو. يجيبه ياغو بأن كاسيو قد جلب الغم إلى عطيل، وإثر ذلك تتنبأ ديزديمونا بأن الملازم سيعود قريباً إلى مركزه. تزداد شكوك عطيل عند سماعه ذلك. ويدمدم مهدداً ديزديمونا متظاهراً بأنه يقرأ الرَق. ترتبك

ديزديمونا، لكن لودفيغو يقول عن غير قصد بأن عطيل أساء الفهم. يكرر ياغو بتعمد إشارة ديزديمونا حول كاسيو، فتقول ديزديمونا ببراءة وإخلاص بأنها ستبذل أقصى ما في وسعها من أجل كاسيو.

يحذرها عطيل وهو مازال يتظاهر بقراءة الوثيقة أن تلتزم الصمت، فتسأله ديزديمونا الصفح. وفي غضب شديد ينفجر عطيل صارخاً «اصمتي أيتها الشيطانة»، ويرفع يده كأنه يود صفع زوجته. يجره لودفيغو إلى الخلف، بينما يصاب الحشد بالهلع. يأمر عطيل بإحضار كاسيو، ثم يطلب من ياغو بنعومة أن يراقب ديزديمونا عندما يدخل الملازم. يصدم سلوك عطيل، تجاه ديزديمونا، لودفيغو ويطلب تفسيراً من ياغو. يهز لودفيغو كتفيه غير مبال بما يجري، ويطلب أن يُستثنى من التعبير عن رأيه.

يدخل كاسيو، ويطلب عطيل من ياغو أن يراقب عن كثب. يعلن المغربي بصوت عالٍ بأن قاضي فينيسيا الأول استدعاه. وعلى انفراد يزمجر عطيل مهيناً ديزديمونا. يصرخ رودريغو، الذي أحبطه حب ديزديمونا، بيأس. يتابع عطيل معلناً أن كاسيو سيحل مكانه كحاكم لقبرص. يصبُّ ياغو، عند سماعه تلك الكلمات، لعناته، مدركاً أن رحيل عطيل سيفسد خططه. يعبر المغربي وكاسيو عن امتثالهما للمرسوم السيناتوري. وفي همس يثير عطيل انتباه ياغو إلى ارتباك كاسيو. ويوجه ثانية كلامه إلى الضيوف معلناً أن حماية المدينة أصبحت في يدي كاسيو. يطلب لودفيغو من عطيل، مشيراً إلى ديزديمونا المذعورة، أن يقول كلمة طيبة لمواساتها. فيجيب عطيل أنهما سوف يبحران في الغد.

فجأة وفي غضب وحشي يحدق بديزديمونا ويأمرها بأن تجثو ثم يقذف بها أرضاً. وفي ارتباك يسقط عطيل الرق. يلتقطه ياغو ويقرؤه. تساعد إميليا ولودفيكو ديزديمونا على النهوض، ثم تبدأ الآريا المأسوية التي تنوح فيها ديزديمونا على فقدها حب عطيل «A terra ! – Si, nel livido». تصرخ بأنها مُرغت في التراب وأنها تشعر بيد الموت الجليدية. تبكي ضياع تحية عطيل الرقيقة،

ابتسامته، قبلته. لاشيء الآن يستطيع تجفيف دموعها. وتستمر الآريا فوق مرافقة كورسية دراماتيكية. يعلق أولئك الذين في الحشد على سلوك عطيل المجنون ثم يحاولوا مواساة ديزديمونا. يصل ياغو، ويحث عطيل على الانتقام من ديزديمونا قبل أن يخف غضبه، بينما يقسم هو نفسه على قتل كاسيو. ثم يلتفت ليسخر من رودريغو، ويذَّكره بأن عطيل، إن غادر إلى فينيسيا، فإن ديزديمونا لن تكون قريبة منه للأبد.ثم يتآمر مع رودريغو لقتل كاسيو لكي يمنعا عطيل من مغادرة قبرص، وينبهه إلى أن ينفذ ما قيل له، وألا يكون ضعيفاً جباناً.

وعند بلوغ الكورس الذروة يأمر عطيل بعنف الجميع بالمغادرة. يتراجع الحشد برعب. وعندما تندفع ديزديمونا نحو عطيل متوسلة، يدفعها بعنف لاعناً إياها. يفر الناس، وتقود إميليا ولودفيكو ديزديمونا خارجاً.

يبقى عطيل وياغو وحدهما. يصرخ عطيل يجنون طالباً الدم، ويتحدث بصخب حول المنديل. يتهاوى عطيل على الأرض بفعل التشنج. ينظر إليه ياغو ويلاحظ بدء عمل السم. تُسمع من خارج القلعة صيحات الحشد مهللة لـ عطيل «أسد فينيسيا». يشير ياغو إلى عطيل المتمدد على الأرض ويغني بغطرسة « Ecco il Leone!» انظر الأسد. وتسدل الستارة.

الفصل الرابع

ثمة تمهيد أوركسترالي قصير مبني على ثيمة أغنية الصفصاف الحزينة التي ستغنيها ديزديمونا فيما بعد في الفصل. ترتفع الستارة

عن غرفة نوم ديزديمونا. يوجد قرب السرير مَرْكَعة وفوقها صورة مريم العذراء. وعلى الطاولة شمعة مشتعلة. تستعلم إميليا، وهي تهيئ ديزديمونا للنوم، عن عطيل. فتقول ديزديمونا بأنه أمرها أن تنتظره، وتطلب من إميليا أن تعد السرير وتستخدم ملاءات زفافها. فإن ماتت، فتستخدم الخادمة واحدة من الملاءات كفناً لـ ديزديمونا.

تجلس ديزديمونا أمام المرآة وتبدأ بهدوء بغناء ريسيتاتيف تسرد فيه قصة خادمة أمها، باربارا، التي جُن عشيقها. لقد غنت أغنية «الصفصاف» لكي تواسي نفسها. وفي هذه الليلة تتواصل الأغنية في ذهن ديزديمونا. ثم تبدأ تغني أغنية الصفصاف « O salce! Salce». تعطي ديزديمونا خاتمها لـ إميليا وتطلب منها أن تصونه. ثم تستأنف الأغنية، وفجأة تتوقف لتصغي، متخيلة أنها تسمع تنهداً أو قرعاً على الباب. إنها الريح، تقول إميليا.

تنهي ديزديمونا أغنيتها بفقرة بسيطة دون مرافقة. وتتمنى لـ إميليا ليلة سعيدة. وتقول بأن عينيها تؤلمانها. ثمة نغمة طويلة وهادئة في الأوركسترا، ومرة أخرى تهمس ديزديمونا «ليلة سعيدة». وحين تشرع إميليا بالذهاب ترتجف ديزديمونا بفعل هاجس الموت، وتسكب عبارة الوداع التي تفيض بالعاطفة. وتعانق إميليا التي تنصرف. تجثو أمام المَرْكَعة وتغني صلاة إلى مريم العذراء «Ave Maria». وطوال لحظات تظل في وضع الصلاة، ثم تذهب إلى السرير وتستلقي.

وعندما تبدأ الأوركسترا بعزف ثيمة مشؤومة ومنذرة بالشر، يخطو عطيل من خلال باب سري. يضع سيفه المعقوف على الطاولة، يتوقف أمام الشمعة ناظراً إلى ديزديمونا. يطفئ الشمعة ويتجه ببطء نحو السرير. يحدق طويلاً في زوجته النائمة، ثم يقبلها ثلاث مرات، بينما يُسمع في الأوركسترا موتيف القبلة. تصحو ديزديمونا وتتفوه باسمه. يسألها بترو مشؤوم عمَّا إذا كانت قد أدت صلاة المساء لأنه لا يرغب في قتل روحها. وبرعب تتوسل طالبة الرحمة.

يطلب منها عطيل أن تفكر في خطاياها، لكنها تقول متنهدة بأن خطأها الوحيد هو الحب الذي تقدمه لـــ عطيل. وتتساءل بيأس هل ينبغي أن تموت بسـبب ذلك الحب؟ يتهمها عطيل بغضـب بحبها لـ كاسيو. فتنكر ديزديمونا ذلك. فيقول عطيل بأنه شـاهد منديلها بيدي كاسـيو. ومتجاهلاً اعتراضـاتها يسـألها بألا تحلف يميناً كاذبة في سرير موتها.

تناشد ديزديمونا عطيل لاستدعاء كاسيو وبذلك تثبت براءتها. يجيبها عطيل بحدة بأن كاســيو ميت. وعندما تعرب ديزديمونا عن يأســها، ينفجر عطيل كالمجنون لمرأى دموعها، التي كما يبدو له، تذرفها من أجل كاســيو. تتوســل ديزديمونا لعطيل أن يعاقبها ولا يقتلها.وعندما يزأر عطيل بغضــب مجنون، ترجوه ديزديمونا أن يمنحها لحظة أخرى لتصــلي. وبصــرخة رهيبة ينقض عليها ويخنقها.

ثمة نقرة على الباب. يتلاشى ضجيج الأوركسترا، ليحلّ محله أكوردات قاتمة، بينما ينظر عطيل إلى زوجته ساكنة كالقبر. تسمع نقرات على الباب. تندفع إميليا إلى الداخل وتقول بأن كاســيو قتل رودريغو، وأن كاســيو لا يزال على قيد الحياة. تتحرك ديزديمونا وهي تعاني سكرات الموت وتصرخ قائلة إنها تموت بريئة.

تتســاءل إميليا: من الذي فعل هذا الصــنيع؟ تشــهق ديزديمونا وتقول بأنها هي من فعل ذلك، لكنها بريئة ثم تموت.

يصرخ عطيل قائلاً بأن ديزديمونا كاذبة، وأنه هو من قتلها. ثم يخبرها بأن ياغو أثبت له بأن ديزديمونا خانته مع كاســيو. وعندما

تصـــفه إميليا بالأحمق لأنه صـــدق ياغو، يهددها المغربي. تندفع إميليا إلى الخارج تطلب النجدة. يدخل ياغو ولودفيكو وكاسيو. تتهم إميليا ياغو بالغدر. يدخل مونتانو ويضـــيف أخباراً حول رودريغو الذي اعترف قبل أن يموت بضلوعه في المؤامرة التي حيكت ضد عطيل، وكشـــف النقاب عن غدر ياغو وخيانته. وعندما يطلب عطيل من ياغو الرد على التهمة، يندفع نحو الباب ويفر.

يخطو عطيل نحو الطاولة ويتناول ســـيفه. يحاول لودفيكو أخذ السـيف منه، لكن عطيل يدفعه بعيداً. وبنعومة يغني، وكأنه يخاطب نفسه، بأن هذه اللحظة وحدها ستختم مصيره. يُسقط السيف ويذهب إلى السرير ويتطلع إلى ديزديمونا وفي مناجاة مأسوية أخيرة يندب قدرها البغيض، ثم يستل بنعومة خنجراً من سترته ويطعن نفسه. يصرخ لودفيكو ومونتانو وكاسيو برعب.

ثم يغني عطيل بالإيطالية أبيات شـــكســـبير الخالدة: «قبل أن أقتلك قبلتك، وما من سبيل آخر، قتلت نفسي لأموت على قبلتك».

يغور في الســـرير ثم يغني العبارات المؤثرة «قبلة، وأيضـــاً قبلة، وعلاوة على ذلك، قبلة». يســـقط عطيل ميتاً فوق جســـد ديزديمونا. وتسدل الستارة ببطء.

معجم الأوبرا

حرف O

إعداد: محمد حنانا

O beau pays de la Touraine – آريا تغنيها مارغريت «sop»، في الفصل الثاني من أوبرا الهوغونوتيون لـ مايربير.

Oberon or The Elf-King's Oth

ـ أوبيرون أو قَسَم ملك الجن

أوبرا من ثلاثة فصول لـ فيبر. قُدمت أول مرة في لندن في 12 نيسان عام 1826. وضع نصها، المأخوذ عن ك. م. فايلاند، جيمس روبنسون بلانشييه.

الأدوار الرئيسية : رايزا «sop»، السير هيون «ten»، شيرازمين «bar»، فاطمة «mezzo»، أوبيرون «ten»، بروك «sop».

قصة الأوبرا : يتشاجر أوبيرون مع زوجته، ثم يأخذ على نفسه عهداً بأن لا يراها ثانية قبل أن يعثر على عاشقين مخلصين. يختار أوبيرون

السير هيون (تساعده شيرازمين) لإنقاذ رايزا ومرافقتها فاطمة اللتين تتعرضان لمشاكل في بغداد. ينجح هيون، مستعيناً بالبوق السحري، في تحرير رايزا، بينما تنجح مساعدته شيرازمين في إنقاذ فاطمة. وخلال رحلتهم إلى اليونان تتحطم سفينتهم ويأخذهم القراصنة أسرى. تُباع شيرازمين وفاطمة لأمير تونسي. يظهر هيون، وعندما يرفض الإذعان لمخططات زوجة الأمير التي ترمي إلى قتل الأمير والزواج منه (من هيون)، يُحكم عليه بالموت، لكنه يُنقَذ في اللحظة الأخيرة بوساطة السحر. يتقبل أوبيرون برهان هيون على إخلاصه لرايزا، ويعاد الاثنان إلى قصر شارلمان.

هي آخر أوبرا لـ فيبر، وتتضمن شيئاً من موسيقاه الرائعة، لكن نصها الضعيف الذي يبعث على السخرية حال دون حصولها على مكان دائم في برامج العروض الأوبرالية، وقد جرت محاولات عديدة لتعديل النص وتحسينه ولكن دون جدوى.

Oberon – دور «c-ten» في أوبرا حلم ليلة صيف لـ بريتين. هو زوج تيتانيا ملك الجن.

Oberto , Conte di San Bonifacio – أوبيرتو، كونت دي سان بونيفاسيو

أوبرا من فصلين لـ فيردي. قُدمت أول مرة في ميلانو في 17 تشرين الثاني عام 1839. وضع نصها أنطونيو

بياتزا وتيميستوكل سوليرا.

الأدوار الرئيسية : أوبيرتو «bass»، ليونورا «sop»، ريكاردو «ten»، كوينيزا «sop».

قصة الأوبرا : باسانو، نحو عام 1228.

كان ريكاردو كونت ساليغيرا قد أغوى ليونورا ابنة أوبيرتو، وهو الآن ينوي الزواج من كوينيزا. يقنع أوبيرتو ابنته ليونورا أن تكشف القصة لـ كوينيزا. تستهجن كوينيزا الأمر، وتطلب من ريكاردو أن يتزوج لينورا في الحال ودون تردد. يدعو أوبيرتو، الذي لم يكتف بهذا التأثر، ريكاردو إلى مبارزة. في المبارزة يقتل ريكاردو أوبيرتو. يغادر ريكاردو، الذي يعاني تبكيت الضمير، إيطاليا تاركاً ليونورا غارقة في يأس مطبق.

هي الأوبرا الأولى لـ فيردي، وما زالت تُقدم بين وقت وآخر.

Oca del Cairo , L'

– وزة القاهرة

أوبرا هزلية (غير مُنهاة) من فصلين لـ موتسارت. قُدمت أول مرة في باريس في 6 حزيران عام 1867. (أُلفت عام 1783). وضع نصها جيوفاني باتيستا فاريسكو.

Ochs von Lerchenau, Baron – دور «bass» في أوبرا فارس الوردة لـ ريتشارد شتراوس. هو عم مارشالين.

Octavian – دور «mezzo» بنطالي في أوبرا فارس الوردة لـ ريتشارد شتراوس. هو كونت روفرانو الشاب، فارس الوردة.

Octet – ثُماني

فقرة موسيقية في الأوبرا مكتوبة لثمانية أصوات غنائية بشرية منفردة مع الكورس أو بلا كورس. المثال الأبرز نجده في أوبرا كابريشيو لـ ريتشارد شتراوس.

Odabella – دور «sop» في أوبرا أتيلا لـ فيردي. هي ابنة لورد أكويليا.

O don fatale – آريا تغنيها إيبولي «mezzo» في الفصل الثالث من أوبرا دون كارلوس لـ فيردي.

O du mein holder Abendstern – آريا يغنيها فولفرام «bar» في الفصل الثالث من أوبرا تانهاوزر لـ فاغنر.

Oedipus – أوديبوس

يظهر ملك طيبة الخرافي أوديبوس الذي قتل والده وتزوج أمه، في العديد من الأوبرات:

1- أوديب في كولون لـ ساكيني.

2- أوديب الملك لـ ليونكافالّو.

3- أوديب لـ أونيسكو.

4- أوديبوس الملك لـ سترافينسكي.

5- أوديبوس الطاغية لـ أورف.

Oedipus der Tyrann – أوديبوس الطاغية

أوبرا من ثلاثة فصول لـ أورف. قُدمت أول مرة في شتوتغارت في 11 كانون الأول عام 1959. أُخذ

نصـــها من مســـرحية ســـوفوكليس التي ترجمها للألمانية فريدريش هولدرين.
هي عمل قوي وقاتم، ولكن لا تُقدم على نحوٍ منتظم.

Oedipus Rex ـ أوديبوس الملك

أوبرا ـــــــ أوراتوريو من فصلين لـ سترافينسكي. قُدمت أول مرة في باريس في 30 أيار عام 1927. وضـــع نصـــها، المـــأخـــوذ عـــن سوفوكليس، جان كوكتو الذي أخذه من الترجمة اللاتينية لنص سوفوكليس قام بها جان دانييلو.

الأدوار الرئيسية : أوديبوس «ten»، جوكاســـتا «mezzo»، كريون «bar»، رسول «bar»، تريسياس «bass»، راع «ten»، الراوي « متحدث ».

كُتبت الأوبرا بتعمد بلغة ميتة لتضـــفي على الدراما ميزة ســـرمدية (على الرغم من أن الراوي يصـــف الأحداث بلغة معاصـــرة). والحركة على المســـرح مقيدة إلـــى أدنـــى حـــد، فالشـــخصـــيات المقنَّعة تحرك رؤوســـها وأذرعها فقط، لكي توحي بأنها نُصب حية.

قصـــة الأوبرا : طيبة القديمة.

يرسل أوديبوس كريون (هو شـــقيق الملكة جوكاســـتا) إلى دلفي ليســـأل العراف عن الســـبب الذي أدى إلى تفشـــي الطاعون في المدينة. يعود كريون ومعه رســـالة مفادها أن قاتل الملك لايوس، والد أوديبوس، هو حي ويعيش في المدينة

ويجب معاقبته. يجري الترحيب بـ تريسياس العراف الذي قرر أوديبوس أن يحاوره للوصول إلى الحقيقة، غير أن تريسياس يرفض أن يجيب عن أسئلة أوديبوس، لكن أوديبوس يجبره على الكلام، عند ذلك يقول تريسياس إن الذي اغتال الملك هو ملك. تصر الملكة جوكاستا على عدم الاكتراث بقول الكهنة والعرافين بقولها- ألم يتنبؤوا بأن زوجها السابق لايوس سيُقتل بيدي ابنه، أولم يُقتل في الواقع بأيدي قطاع الطرق عند مفترق الطريق ما بين داوليا ودلفي؟ يبين أوديبوس الذي أصابه الرعب أنه عندما كان في طريقه من كورنثة إلى طيبة قتل رجلاً غريباً عند مفترق الطرق المذكور. ويتقدم الرسول لكي يقول لـ أوديبوس إن الملك بوليبوس مات، وإن أوديبوس أبعد من أن يكون ابنه، إنه لم يكن أكثر من ابن له بالتبني، ويواصل كلامه واصفاً كيف أن أوديبوس أنقذه راع وهو رضيع بعد أن أُلقي عند سفح الجبل، ومن ثم سُلم إلى الملك بوليبوس، ويؤيد الراعي هذه الحقيقة. عند ذلك تدرك جوكاستا أنها تزوجت ابنها فتشنق نفسها. أما أوديبوس فيستسلم أمام الحقيقة ويتوارى عن الأنظار ليفقأ عينيه بدبوس من الذهب كانت جوكاستا تضعه في صدرها.

هي واحدة من أعمال سترافينسكي العظيمة، وما زالت تُقدم على نحوٍ منتظم.

Oiseaux dans la charmille , Les – آريا يغنيها أوليمبيا «sop» في الفصل الأول من أوبرا حكايات هوفمان لـ أوفنباخ.

O Isis und Osiris – آريا يغنيها ساراسترو «bass» في الفصل الثاني من أوبرا الناي السحري لـ موتسارت.

Old Maid and the Thief, The

ـ الخادمة العجوز واللص

أوبرا من فصل واحد لـ مينوتي. بثها راديو الـ NBC أول مرة في 22 نيسان 1939. وقُدمت أول مرة في فيلادلفيا في 11 شباط عام 1941. وضع نصها المؤلف نفسه.

تروي الأوبرا قصة شاب يسرق كل شيء من ثلاث نساء كان يصادقهن. ما زالت تُقدم بين وقت وآخر.

O légère hirondelle – آريا تغنيها ميراي «sop» في الفصل الأول من أوبرا ميراي لـ غونو.

Olga : 1ـ دور «mezzo» في أوبرا يفغيني أونيغن لـ تشايكوفسكي. هي أخت تاتيانا خطيبة لينسكي.

2ـ دور «sop» في أوبرا قصة رجل حقيقي لـ بروكوفييف. هي تحب أليكسي.

3ـــــ دور «mezzo» في أوبرا فيدورا لـ جيوردانو.

4ـــ دور «sop» فـــــي أوبـــــرا عـــــــــذراء بسـكوف لـــ ريمسكي-كورســـاكوف. هي ابنـة إيفان الرهيب.

Olivier – دور «bar» في أوبرا كابريشيو لـ ريتشارد شـــتراوس. هو شـــاعر واقـــع فـــي غـــرام الكونتيسة.

O luce di quest′ anima – آريـا تغنيها ليندا«sop» في الفصـــل الأول من أوبرا ليندا دي شـــامونـي لـ دونيزيتي.

Olympia – دور «sop» في أوبرا حكايات هوفمان لـــــ أوفنباخ. هي دمية ميـكـانـيـكـيـة ابتكرهـا سبالانزاني.

Olympians, The ـــــ الأولمبيـون

أوبرا من ثلاثـة فصـــول لـلمؤلف البريطـاني آرثر بليس. قُـدمـت أول مرة في لنـدن في 29 أيلول عام 1949. وضع نصها ج. ب. بريسلي.

هـي الأوبـرا الثـانيـة لـ بليس. ولا تُقدم أبداً.

Olympie ـ أوليمبي

أوبرا من ثلاثـة فصـــول لـلـمـؤلـف الإيـطـالـي غاســـبارو ســـبونتيني. قُـدمـت أول مـرة فـي

باريس في 22 كانون الأول عام 1819. وضع نصها، المأخوذ عن فولتير، ميشيل ديولافوي وشارل بريفو.

الأدوار الرئيسية : أوليمبي «sop»، ستاتير «mezzo»، كاساندر «ten»، أنتيغون «bass».

قصة الأوبرا : إيفيسوس، 332 قبل الميلاد.

أوليمبي ابنة الإسكندر الأكبر تُحب كاساندر وترغب في الزواج منه، لكن ستاتير أرملة الإسكندر تعارض هذا الأمر لاعتقادها بأن كاساندر كان قد قتل زوجها بالسم. كذلك يريد أنتيغون الزواج من أوليمبي، لكنه يصاب بجراح مميتة في معركة مع قوات كاساندر. يعترف أنتيغون قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة بأنه هو الذي سمم الإسكندر. يتزوج كاساندر من أوليمبي، وتستعيد ستاتير العرش.

هي واحدة من أعمال سبونتيني الهامة، لكنها نادراً ما تُقدم.

Olympion – دور «ten» في أوبرا تحطم الجليد لـ تيبيت. هو بطل زنجي.

Ombra mai fù – آريا تغنيها Xerxes «mezzo» في الفصل الأول من أوبرا سيرس لـ هاندل.

Ombre légère – آريا تغنيها دينوره «sop» في أوبرا دينوره لـ مايربير.

O mio babbino caro – آريا تغنيها لوريتا «sop» في أوبرا جياني سكيكي لـ بوتشيني.

O mon Fernand – آريا تغنيها ليونور «mezzo» في الفصل الثالث من أوبرا المفضلة لـ دونيزيتي.

O monumento – آريا يغنيها بارنابا «bar» في الفصل الأول من أوبرا جيوكوندا لـ بونكييلّي.

O namenlose Freude – ثنائي يغنيه ليونور «sop» وفلوريستان «ten» في الفصل الثاني من أوبرا فيديليو لـ بيتهوفن.

O Nature – آريا يغنيها فيرتر «ten» في الفصل الأول من أوبرا فيرتر لـ ماسنيه.

Onore! Ladri! L’ – آريا يغنيها فالستاف «bar» في الفصل الأول من أوبرا فالستاف لـ فيردي.

O nube – آريا تغنيها ماري «sop» في الفصل

الثـاني من أوبرا مـاريـا ستيوارت لـ دونيزيتي.

O paradis – آريـا يغنيهـا فاســكو دي غاما «ten» في الفصـــل الرابع من أوبرا الفتـاة الإفريقيـة لـ مايربير.

O patria mia – آريا تغنيها عايدة «sop» في الفصل الثـالـث من أوبرا عايدة لـ فيردي.

Opera – أوبرا

كلمــة أوبـرا تعني عمـل بـاللغـة الإيطـاليـة، وهي اختصـــار لتعبير « opera inmusica» أي عــمــل بوســـاطـة الموســـيقا، ويعني أيضــاً نصــاً درامياً يغنّيــه مغن/ مغنيــة أو أكـثـر بـمـرافقــة الآلات الموســيقية. وقد نشــأ هذا الشكل في إيطاليا فـي العقــد الأخير من القرن الســادس عشــر، عندما ســعت مجموعة مـن الفنــانين والأدبــاء والشعراء والموسيقيين الفلورنســـيين لإعــادة خلق شـــروط الـدرامـا الإغريقية.

Opera -ballet أوبـــــــرا باليـــه

شــكل مســرحي ازدهر في فرنســـا في أواخر القرن الســـابع عشـــر. ويـتضـــمـن الرقص إلى جـانـب النص الـدرامي المغنَّى. إن العـديـد من أعمال لولي المســرحية تنتمي إلى هذا الشكل، وقد اســـتخدم رامو هذا

المصطلح لوصف العديد من أعماله.

Opéra- bouffe – أوبرا- بوف (أوبرا هزلية بالفرنسية)

أوبرا هزلية تتضمن حواراً منطوقاً. وقد استخدم أوفنباخ هذا المصطلح لوصف العديد من أعماله المسرحية.

Opéra- buffa ـــ أوبرا ـــ بوفا (عمل هزلي بالإيطالية)

أوبرا إيطالية ذات موضوع هزلي ونقيضها الأوبرا- سيريا أي الأوبرا الجادة. وتتضمن الأوبرا- بوفا شخصيات أخذت من الحياة الواقعية اليومية.

Opéra - comique

ـ أوبرا ـ كوميك (أوبرا هزلية بالفرنسية)

على الرغم من المعنى الحرفي للمصطلح فإنه لا يدل على الأوبرا الهزلية وإنما على الأوبرا الفرنسية التي تتضمن حواراً منطوقاً، سواء كان موضوعها هزلياً أم جاداً. ويمكن استخدام هذا المصطلح لوصف أعمال أوبرالية متنوعة مثل؛ كارمن، الأخ ديافولو، حكايات هوفمان.

Opera - oratorio

ـ أوبرا ـ أوراتوريو

تعبير استخدمه سترافينسكي ليصف به عمله أوديبوس الملك

الذي صُـمم ليقدم على الـمسـرح بـالـطـريقـة السـاكنة التي يُقدم بها الأوراتوريو في صـالـة الحفلات الموسيقية.

Opera semiseria

ـ عمل نصـف جاد (بالإيطالية)

تعبير نشـأ في منتصـف القرن الثامن عشر ليصف عملاً ذا طبيعـة خفيفـة، لكنه يتضـمن أيضاً عناصر جـادة. مثـال على ذلـك أوبـرا الـعـقـعـق اللص لـ روسـيني وأوبرا ليندا دي شامونـي لـ دونيزيتي.

Opera seria

ـ عمل جاد (بالإيطالية)

في القرن الثامن عشـر كانت الـ أوبرا سـيريا هي الشـكـل الأوبـرالـي الرئيسي. وقد وُصفت الـ أوبرا سـيريا بأنها الأوبرا ذات الـمـوضـوع الجـاد والتي تخضـع لتقـاليـد ثـابـتـة توجـب رسـم الانفعالات، ووضع الآريات المتقنـة، والتعـامـل مع حـبـكـات تـتضـمـن شخصيات من الأسطورة أو من التاريخ القديم. أما الـدراما فيهـا فتدور عادة حول الصـراع بين الحب والـواجـب كـمـا مثلتـه نصـوص أبوسـتولو زينو وبيترو ميتاسـتازيو. وقد نتج عن هـذا الشـكـل شـكلانية صـارمة كانت على الصعيد الدراماتيكي خانقة ومتكلفة.

Operatic deaths ـ ميتات أوبرالية

هـنـاك الـعـديـد مـن الشـخصـيات الأوبرالية

التي لاقت حتفها خلال سير القصة. وبعض هذه الشخصيات وضع حداً لحياته بطريقة غريبة وبأسلوب استثنائي للغاية. نذكر فيما يلي عدداً من هذه الشخصيات:

- فينيلاّ في أوبرا خرساء بورتيسي لـ أوبير رمت بنفسها في فوهة بركان فيزوفيوس الثائر.

- راشيل في أوبرا اليهودية لـ هاليفي ألقت بنفسها في راقود الزيت المغلي.

- إيريس في أوبرا إيريس لـ ماسكاني رمت بنفسها في بالوعة.

ـــ أدريانا في أوبرا أدريانا لوكوفرور لـ تشيليا شمت رائحة أزهار بنفسج مسنونة فماتت.

ـــ سيليكا في أوبرا الفتاة الإفريقية لـ مايربير استنشقت رائحة شجرة المانشينيل السامة فماتت.

ـــ لاكميه في أوبرا لاكميه لـ ديليب أكلت أوراق الـ داتورا السامة فماتت.

ـــ مانفريدو وفيتو في أوبرا حب الملوك الثلاثة لـ مونتيميزي ماتا جراء تقبيلهما شفتين ملطختين بالسم لامرأة ميتة.

ـــ والّي وهاغنباخ في أوبرا والّي لـ كاتالاني ماتا إثر انهيار جليد.

ـــ أوين في أوبرا أوين وينغريف لـ بريتين. مات عندما نام في غرفة تسكنها الأشباح.

ـــ أنتونيا في أوبرا حكايات هوفمان لـ أوفنباخ ماتت من الغناء.

ـــ زامبا في أوبرا زامبا لـ هيرولد أُغرق بيد تمثال.

ـــ سيو ـــ سيو ـــ سان في أوبرا مدام بترفلاي لـ

بوتشيني انتحرت بأسلوب الهارا ـ كيري.

ـــ بوريس في أوبرا ليدي ماكبث مقاطعة متسينسك لـ شوستاكوفيتش مات بعد أن أطعمته زوجة ابنه طبقاً من الفطر مطبوخاً مع سم الفئران.

ـ عايدة ورادااميس في أوبرا عايدة لـــ فيردي دُفنا حيين.

ـــ بارون سكاربيا في أوبرا توسكا لـ بوتشيني مات بطعنة من مغنية أوبرا.

ـــ فرينشن وسالي في أوبرا روميو وجولييت القرية لـ ديليوس انتحرا بعد أن أغرقا زورقاً يحملهما.

ـ بيلي في أوبرا بيلي باد لـــ بريتين شُنق على طرف عارضة الشراع.

ـ ماريتا في أوبرا المدينة الميتة لـــ كورنغولد شُنقت بشعرها.

ـــ جينيفر في أوبرا الملك آرثر لـــ شوسون شنقت نفسها بشعرها.

ـــ شيم ـــ فين في أوبرا وسيط الوحي لـــ ليوني شُنق بضفيرته.

ـــ جيراردو في أوبرا الأخ جيراردو لـــ بيزيتي أُعدم حرقاً.

ـ روبنز في أوبرا بورغي وبيس لـــ غيرشوين قُتل بـ منجل قطن.

ـــــ ليونورا في أوبرا التروفاتور لـــ فيردي ماتت بعد أن مصت السم من خاتم.

ـــــ بنثيوس في أوبرا الباساراديون لـــ هنزه مزقته إرباً إرباً مجموعة من النساء (بينهن أمه).

ـــ ماغدا سوريل في أوبرا القنصل لـــ مينوتي انتحرت بالغاز.

ـــ الملك دودون في أوبرا الديك الذهبي لـ ريمسكي ـ كورساكوف

مات بعد أن نقره الديك في رأسه.

ـ معظم شخصيات أوبرا حوارات الكرملیات لـ بولانك قُطعت رؤوسهن بالمقصلة.

Operetta – أوبريتا (عمل صغير بالإيطالية)

لا يوجد تعريف دقيق لمصطلح أوبريتا. ومع ذلك يُستخدم المصطلح لوصف عمل مسرحي موسيقي بأسلوب أوبرالي خفيف، ويتضمن عادة حواراً منطوقاً، وهو بشكل عام ذو طبيعة هزلية. وهنالك أربعة مدارس رئيسية للأوبريتا؛ المدرسة الفيينـاوية ويمثلها ليهار، وجوهان شتراوس الثاني، وميلوكر، وكالمان، وزيلّر؛ المدرسة الفرنسية ويمثلها أوفنباخ (هو المهيمن)، وليكوك، وسوليفان؛ المدرسة الإسبانية (في إسبانيا هناك الـ ثارثويلا التي تماثل الأوبريتا) ويمثلها بريتون، وفيفيز.

Opernball , Der

ـ حفلة الأوبرا الراقصة

أوبريت من ثلاثة فصول للمؤلف النمسوي ريتشارد هيوبيرغر. قُدمت أول مرة في فيينا في 5 كانون الثاني عام 1898. وضع نصها، المأخوذ عن ديلاكور وهينكوين، فالديبيرغ و ف. ليون.

هي من أنجح أعمال هيوبيرغر، وما زالت تُقدم على نحو منتظم في البلدان الناطقة بالألمانية.

Opernprobe , Die
ـ بروفة أوبرا
أوبرا هزلية من فصل واحد للمؤلف الألماني ألبرت لورتزينغ. قُدمت أول مرة في فرانكفورت في 20 كانون الثاني عام 1851. وضع نصها، المأخوذ عن ج. ف. جونغر، المؤلف نفسه. هي آخر أوبرا لـ لورتزينغ، وما زالت تُقدم أحياناً في ألمانيا.

O prêtes de Baal – آريا تغنيها فيديس «mezzo» في الفصل الخامس من أوبرا النبي لـ مايربير.

Oprichnik , The
ـ أوبريتشنيك
أوبرا من فصلين لـ تشايكوفسكي. قُدمت أول مرة في بطرسبورغ في 24 نيسان عام 1874. وضع نصها، المأخوذ عن إيفان لازيشنيكوف، المؤلف نفسه. هي أول أوبرا لـ تشايكوفسكي تُعرض أمام الجمهور، وقد استخدم فيها موسيقا أخذها من أوبرا فويفودا، ونادراً ما تُقدم. حتى في روسيا.

O quante volte – آريا تغنيها جولييتا «sop» في الفصل الأول من أوبرا آل كابولييت ومونتاغيو لـ بيلّيني.

Oracolo, L ـ وسيط الوحي

أوبرا من فصل واحد للمؤلف الإيطالي فرانكو ليوني. قُدمت أول مرة في لندن في 28 حزيران عام 1905. وضع نصها، المأخوذ عن شيستر بيلي فرنالد، كيميل زانوني.

الأدوار الرئيسية : يون ـــــ سي «bass» آ ـــــ يو «sop»، شيم ـــــ فين «bar»، سان ـــــ لوي «ten»، هو ـــــ تسين «bass»، هوا ـــــ كوي «mezzo».

قصة الأوبرا : سان فرانسيسكو، القرن التاسع عشر.

يختطف تاجر الأفيون الشرير شيم ـ فين طفل التاجر الثري هو ـــــ تسين، ويبدي استعداده «للعثور» على الطفل مقابل زواجه من آ ـــــ يو. يقتل شيم ـــــ فين عشيق آ ـــــ يو المدعو سان ـ لوي، مما يسبب إصابتها بالجنون. يقوم والد يو ـــــ سي (وسيط الوحي) بقتل شيم ـــــ فين بخنقه بضفيرة شعره.

كل ما يُذكر من هذه الأوبرا هو قصة القتل الشنيعة، والجنون، والأذى، في البلدة الصينية في سان فرانسيسكو. هذه القصة التي طغت على موسيقا الأوبرا العادية جداً. هي نادراً ما تُقدم.

Ora di morte – ثنائي يغنيه

ليدي ماكبث «sop» وماكبث «bar» في الفصل الثالث من أوبرا ماكبث لـــ فيردي. وقد كتب من أجل النسخة المعدلة وحل محل كاباليتا ماكبث «vada in fiamme».

Ora e per sempre addio – مونولوغ يغنيه عطيل «ten» في الفصل الثاني من أوبرا عطيل لـ فيردي.

Or co’dadi – كورس الجنود في الفصل الثالث من أوبرا الـــ تروفاتور لـ فيردي.

Oresteia ـ أوريستيا

ثلاثية أوبرالية للمؤلف الروسي سرغيه تانييف. قُدمت أول مرة في بطرسبورغ في 29 تشرين الأول عام 1895. وضع نصها، المأخوذ عن أسخيلوس، فينكستيرن.

هي العمل الأوبرالي الوحيد لـــ تانييف، وهي أوبرا من ثلاثة فصول أكثر منها ثلاثية أوبرالية، ولا تُقدم تقريباً.

Orestes – أوريستس

يظهر أوريستس ابن اغاممنون وكليتمنسترا في العديد من الأوبرات وتتضمن:

1- دور «bar» في أوبرا إليكترا لـــ ريتشارد شتراوس.

2- دور «bar» في أوبرا إيفجينيا في توريد لـ غلوك.

3- دور «mezzo» بنطالي في أوبريت هيلين الجميلة لـ أوفنباخ.

4- دور «bar» في أوبرا حاملات القرابين لـ ميلو.

5- دور «ten» في أوبرا أوريستيا لـ تانييف.

Orfeide , L' ـ أورفيد

ثلاث لوحات للمؤلف الإيطالي جيان فرانشيسكو ماليبييرو. وتتضمن La Monte dell Maschere و Sette Canzoni and Orfeo وovvero L ′ottava canzone.

قُدمت أول مرة كاملة في دوسلدروف في 31 تشرين الأول عام 1925، وضع نصها المؤلف نفسه.

Orfeo ed Euridice

ـ أورفيوس وأوريديس

1ـ أوبرا من ثلاثة فصول لـ غلوك. قُدمت أول مرة في فيينا في 5 تشرين الأول عام 1762. وضع نصها رانييري دو كالزابيجي. وقُدمت النسخة المعدلة أول مرة في باريس في 2 آب عام 1774. عدل نصها بيير-لويس مولين.

الأدوار الرئيسية : أورفيو «ten/mezzo»، أمور «sop»، أوريديس «sop».

قصة الأوبرا : ينتحب الموسيقي أورفيو على زوجته الميتة أوريديس. تخبره أمور بأن زيوس سيدعه يذهب إلى عالم الأموات السفلي لكي يلتمس عودتها إلى عالم الأحياء، ولكن عليه، إن حررها، أن لا يلتفت إلى الوراء وينظر إليها حتى يصل بها إلى عالم الحياة. يفتن أورفيو بغنائه الأرواح الهائجة، ويجد أوريديس وسط الأرواح المباركة،

فيصحبها عائداً بها إلى أرض الأحياء. وفي الطريق يبدو لها مختلفاً إذ لم ينظر إليها قط مما جعلها تهدد بالعودة إلى هادس (مثوى الأموات في الميثولوجيا الإغريقية). إن ألمها وحزنها يدفعان أورفيو إلى النظر إلى الوراء ليختلس نظرة منها، عندها تعود لتغوص في الظلال. ينتحب أورفيو لفقدها، فتشفق عليه أمور وتعيد أوريديس ثانية إلى الحياة.

هي من أكثر أعمال غلوك شهرة، وفيها بدأ غلوك عملية الإصلاح في الأوبرا.

2- أوبرا من أربعة فصول لـ هايدن وتُعرف أيضاً باسم (روح الفيلسوف). قُدمت أول مرة عام 1951 (أُلفت عام 1791). وضع نصها ف. باديني.

هي الأوبرا الأخيرة لـ هايدن، وكان ينوي تقديمها في لندن، لكنها لم تُقدم أبداً.

Orlando ـ أورلاندو

أوبرا من ثلاثة فصول لـ هاندل. قُدمت أول مرة في لندن في 23 كانون الثاني عام 1733. وضع نصها، المأخوذ عن لودوفيكو أريوستو، غرازيو براشيولي.

تدور قصة الأوبرا حول أورلاندو ومقاومته الحب والجنون، وحول إدراكه بأن قدره هو أن يقاتل للدفاع عن عالم المسيحية. حظيت مؤخراً ببعض العروض.

Orlando Furioso

ـ أورلاندو فيوريوزو

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الإيطالي أنطونيو فيفالدي. قُدمت أول مرة في

فينيسيا في خريف عام 1727. وضع نصها، المأخوذ عن لودفيكو أريوستو، غرازيو براشيولي.

تتضمن بعض الموسيقا الرائعة، لكنها تقريباً لم تُقدم أبداً.

Orlando Paladino

ـ أورلاندو بالادينو

أوبرا من ثلاثة فصول لـ هايدن. قُدمت اول مرة في إسترهازا في 6 كانون الأول عام 1782. وضع نصها، المأخوذ عن لودفيكو أريوستو، نونزيياتو بورتا.

الأدوار الرئيسية : أورلاندو «ten»، أنجيليكا «sop»، ألسينا «mezzo»، ميدورو «ten»، باسكوال «bar»، رودومونت «bar»، أوريلاّ «sop»، شارون «bass».

قصة الأوبرا : يعلم رودومونت ملك بارباري، الذي يجد في طلب أورلاندو المختل العقل، أن أنجيليكا ملكة كاثاي وعشيقها ميدورو موجودان في قلعة قريبة. تخشى أنجيليكا أن يقتل أورلاندو ميدورو وتطلب المساعدة من الساحرة ألسينا. يتحدى رودومونت أورلاندو، لكن راعية الغنم تخبرهما بأن أنجيليكا وميدورو يحاولان الهرب عن طريق البحر. يعترضهما أورلاندو، وتأخذه ألسينا إلى نهر ليث لمعالجة جنونه. يُسوى الخلاف بين رودومونت وأورلاندو، وتتمكن أنجيليكا من الزواج من ميدورو، وتتزوج أوريلاّ من باسكوال مرافق أورلاندو.

هي واحدة من أفضل أوبرات هايدن، وتتضمن عناصر جادة وهزلية. وبعد أن أهملت طويلاً عادت لتحظى ببعض العروض.

Orlosky , Prince

ــ دور «mezzo» بنطالي في أوبريت الخفاش لـ جوهان شتراوس الثاني. هو أمير روسي شاب. يُغنى الدور أحياناً في طبقة الـ «ten».

Ormindo , L′ ـ أورميندو

أوبرا من ثلاثة فصول لـ كافالّي. قُدمت أول مرة في فينيسيا عام 1644. وضع نصها جيوفاني فاوستيني.

الأدوار الرئيسية : أورميندو «ten»، إيريسب «mezzo»، أرياديـنو «bass»، أوسمانو «bass»، إيريك «ten»، سيسيل «sop».

قصة الأوبرا : شمال إفريقية.

تفر إيريسب ملكة المغرب وفيز، مع الأمير التونسي أورميندو. يأمر زوج إيريسب بقتل الاثنين بالسم، لكن القائد أوسمانو يستبدل بالسم جرعةً منومة. وعندما يستيقظ العاشقان يَهَبُ أرياديـنو النادم عرشه وزوجته لـ أورميندو.

بعد 300 عام من الإهمال التام عادت لتعرض بانتظام في السنين الأخيرة الماضية، خاصة النسخة التي هيأها رايموند ليبارد.

Orontes – دور «ten» في أوبرا اللومباردیون لـ فيردي. هو ابن طاغية أنتيوش.

Orontea – أورونتيا

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الإيطالي بيترو أنطونيو تشيستي. قُدمت أول مرة في فينيسيا عام 1649. وضع نصها أندريا شيكونيني.

هي واحدة من أنجح أعمال تشيستي، وما زالت تُقدم أحياناً.

Oroveso – دور «bass» في أوبرا نورما لـ بيلّيني. هو والد نورما.

Orphée aux Enfers

ـ أورفيوس في العالم السفلي

أوبريت من أربعة فصول (في الأصل فصلين) لـ أوفنباخ. قُدمت أول مرة في باريس في 21 تشرين الأول عام 1858. وضع نصها هيكتور كريميو ولودفيغ هاليفي. وقُدمت النسخة المعدلة أول مرة في باريس في 7 شباط عام 1874.

الأدوار الرئيسية : أوريديس «sop»، أورفيوس «ten»، بلوتو «ten»، جوبيتر «bar»، الرأي العام/كاليوب «mezzo»، جون ستيكس «ten»، ديانا «mezzo»، كيوبيد «sop»، فينوس «sop»، جونو «mezzo»، مارس «bass».

قصة الأوبرا : يعمل أورفيوس، في هذه المحاكاة الساخرة لأسطورته، أستاذاً لآلة الكمان في طيبة. تتخذ زوجته أوريديس عشيقاً لها هو بلوتو المتنكر بهيئة راعي الغنم أريستوس. يأخذها بلوتو، بعد أن تلدغها أفعى، إلى العالم السفلي، وتترك ملاحظة تقول فيها

بأنها ماتت. يطلب الرأي العام من أورفيوس أن يحاول استعادة أوريديس من هادس (مثوى الأموات في الميثولوجيا الإغريقية). في جبل الأولمب. تتذمر الآلهة من سلوك جوبيتر المرفوض. كما يتذمرون من شرابهم الذي لا يتغير. يصل أورفيوس مع الرأي العام، وبأمر من جوبيتر يُجبر بلوتو أن يعيد أوريديس إلى عالم الأحياء، وتقرر الآلهة الذهاب إلى هادس للبحث عنها. في هادس تغني أوريديس مع جوبيتر، الذي اتخذ هيئة ذبابة للدخول إلى غرفتها، ثنائي حب، وعندما يستعيد هيئته الحقيقية يحول أوريديس إلى باخوسية (إحدى كاهنات باخوس) ويرقص معها رقصة الـ كان ـ كان. يدخل أورفيوس ويُحذر من النظر إلى زوجته أثناء عودته بها إلى عالم الأحياء. لكن جوبيتر يضرب قدمي أورفيوس بصاعقة فتضيع منه أوريديس التي تقرر أن تبقى باخوسية، ويرقص الجميع رقصة الـ كان ـ كان الشهيرة.

يمكن القول بأنها الأوبريت الأكثر شعبية بين جميع الأوبريتات الفرنسية، إنها محاكاة ساخرة جذلة للأسطورة اليونانية، وهي في الوقت نفسه هجاء لاذع لمجتمع الإمبراطورية الثانية.

Or sai chi l'onore ـــ آريا تغنيها دونا آنا «sop» في الفصل الأول من أوبرا دون جيوفاني لـ موتسارت.

Orsini , Maffio – دور «mezzo» بنطالي في أوبرا لوكريتشـــيـا بورجيا لـــ دونيزيتي. هو مرافق جينارو.

Ortel , Hermann – دور «bar» ثـانـوي في أوبرا أســـاتـذة الغنـاء في نورنبيرغ لـــ فاغنر. هو واحد من أساتذة الغناء.

Ortlinde – دور «sop» في أوبـرا الفـالكيري لـ فـاغنر. هي واحـدة من الفالكورات.

Ortrud – دور «mezzo» في أوبـرا لـوهـنغرين لـ فـاغـنـر. هـي زوجـة تيلراموند.

Oscar – دور «sop» بنطـالي في أوبرا حفلـة رقص تنكرية لـــ فيردي. هو خادم غوستافوس.

O silver moon – آريـا تغنيها روســـالكا«sop» في الفصـــل الأول من أوبرا روسالكا لـ دفورجاك.

Osmin : 1- دور «bass» فـي أوبرا اختطـاف من السراي لـ موتسارت. هو القيم على الحريم.
2- دور «bass» في أوبرا سعيد لـــ موتسارت. هو قائد حراس السلطان.

O soave fanciulla ـ ثنائي يـغـنـيـه مـيـمـي «sop» ورودولفو «ten» في الفصل الأول من أوبرا البوهيمية لـ بوتشيني.

O souverain ــ آريا يغنيها رودريغو «ten» في الفصل الثاني من أوبرا «السيد» لـ ماسنيه.

Otello ـ عطيل

1- أوبرا من ثلاثة فصول لـ روسيني (عنوانها الفرعي مغربي فينيسيا). قُدمت أول مرة في نابولي في 4 كانون الأول عام 1816. وضع نصها، المأخوذ عن شكسبير، م. فرانشيسكو بيريا دي سلسا.

الأدوار الرئيسية : عطيل «ten»، ديزديمونة «sop»، ياغو «ten»، رودريغو «ten»، إلميرو «bass»، إميليا «mezzo».

قصة الأوبرا : كان إلميرو والد ديزديمونة قد تعهد بتزويج ابنته إلى رودريغو، لكن ديزديمونة ترغب في الزواج من عطيل المتيم بها. يمكر ياغو بـ عطيل ويقنعه بأن ديزديمونة تخونه إذ تربطها علاقة غرامية بـ رودريغو. يدعو عطيل رودريغو إلى مبارزة. يُحكم على عطيل بالنفي، لكنه يعود سراً ويقتل ديزديمونة. يعترف ياغو بمكره وينتحر، كذلك يقتل عطيل نفسه بعد أن استولى عليه اليأس وعذاب الضمير.

مع أنها صورة مضحكة عن مسرحية شكسبير، إلا أنها تتضمن شيئاً من الموسيقا الجميلة والجادة. حظيت بشعبية واسعة خلال القرن التاسع عشر لكنها نادراً ما تُقدم اليوم.

2- أوبرا من أربعة فصول لـ فيردي. قُدمت أول مرة في ميلانو في 5 شباط عام 1887. وضع نصها،

المأخوذ عن شـكسـبير أريغو بويتو.

الأدوار الرئيسية : عطيل «ten»، ديـزديـمـونـة «sop»، يـاغـو «bar»، إميليا «mezzo»، كاسـيو «ten»، لودوفيكو «bass».

قصـــة الأوبرا : قبرص، القرن الخامس عشر.

يصل عطيل حاكم قبرص المغربي من رحلة بحرية هبت خلالها عاصفة قوية حطمت أسـطول أعدائه الأتراك. ثم يعين كاسـيو ضـابطاً خاصـاً به، الأمر الذي يغضب ياغو الشرير الـذي يـبـدأ بـالتخطيط لخلق عـداوة بين عطيـل وكـاسـيـو. ومن خلال سـلسـلة من المناورات المـاكرة يقوم بهـا يـاغو، يتراءى لـــ عطيـل أن كـاسـيو على علاقـة غرامية بـ ديزديمونة. يثير مـكر يـاغو وتلميحـاتـه المسـمومة غيرة عطيل.

وعندما يُسـتدعى إلى فينيسـيا يخنق زوجته في سـريرها. تكشـف إميليـا زوجـة يـاغو غـدر زوجهـا وخيـانتـه. يطعن عطيـل نفسـه بعـد أن اسـتولى عليـه الألم والندم.

هي آخر أوبرا تراجيدية لـ فيردي. وقد ضـمنت منذ ظهورهـا اعترافـاً بـأنهـا واحـدة من أروع الدرامات الموسـيقية. وقد تبعت بأمانة نص شـكسـبير بـاسـتثنـاء الفصـل الفينيسـي الذي أُهمل.

O terra addio – ثنـائي يـغـنيـه عـايـدة «sop» ورادامـيـس «ten» فـي الفصـل الرابع من أوبرا عايدة لـ فيردي. المشهد الأخير في الأوبرا.

O Toi palerme – آريا يغنيها بروتشيدا «bass» في الفصل الأول من أوبرا صلاة الصقيليين.

Ottakar : 1- دور «bar» في أوبرا الطلقة الحرة لـ فيبر. هو الأمير المحلي.
2- دور «ten» في أوبريت البارون الغجري لـ جوهان شتراوس الثاني. هو ابن ميرابيلاّ.

Ottavia – دور «mezzo» في أوبرا تتويج بوبيا لـ مونتيفيردي. هي زوجة نيرون.

Ottavio , Don – دور «ten» في أوبرا دون جيوفاني لـ موتسارت. هو خطيب دونا آنا.

Ottone – دور «bar» في أوبرا تتويج بوبيا لـ مونتيفيردي. هو واقع في غرام بوبيا.

Ottone , Ré di Germania – أوتو ملك ألمانيا

أوبرا من ثلاثة فصول لـ هاندل. قُدمت أول مرة في لندن في 12 كانون الثاني عام 1723. وضع نصها، المأخوذ من ليبريتو لـ بالافيسينو المأخوذ عن لوتي، نيكولا فرانشيسكو هايم.

هي نادراً ما تُقدم.

O tu che in seno – آريا يغنيها دون ألفارو «ten» في الفصل الثالث من أوبرا قوة القدر لـ فيردي.

Our man in Havana

ـ رجلنا في هافانا

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الأسترالي مالكولم ويليامسون. قُدمت أول مرة في لندن في 2 تموز عام 1963. وضع نصها، المأخوذ عن غراهام غرين، سيدني جيليات.

Où va la jeune Hindoue?

– آريا تغنيها لاكميه «sop» في الفصل الثاني من أوبرا لاكميه لـ ديليب.

O welche Lust – كورس المساجين في الفصل الأول من أوبرا فيديليو لـ بيتهوفن.

Owen Wingrave

ـ أوين وينغريف

أوبرا من فصلين لـ بريتين. بُثت أول مرة على شاشة تلفزيون BBC في 24 أيار عام 1971، وقُدمت أول مرة على المسرح في لندن في 10 أيار عام 1973. وضع نصها، المأخوذ عن هنري جيمس، م. بيبر.

الأدوار الرئيسية : أوين «bar»، كيت جوليان

«mezzo»، كويل «bar»، السيدة كويل «sop»، الآنسة وينغريف «sop»، السيدة جوليان «sop»، ليشمر «ten»، السير فيليب وينغريف «ten».

قصة الأوبرا : يرفض أوين دراساته العسكرية مع كويل لأنه معارض للحروب. يعود إلى بلدته ويواجه عائلته ذات التقاليد العسكرية التي يروعها نبأ رفضه الانضمام إلى الجيش فتحرمه من الميراث. أما خطيبته كيت فتنعته بالجبن، وتتحداه أن يقضي ليلة في غرفة تسكنها الأشباح. يقبل أوين التحدي وفي الصباح يجدونه ميتاً.

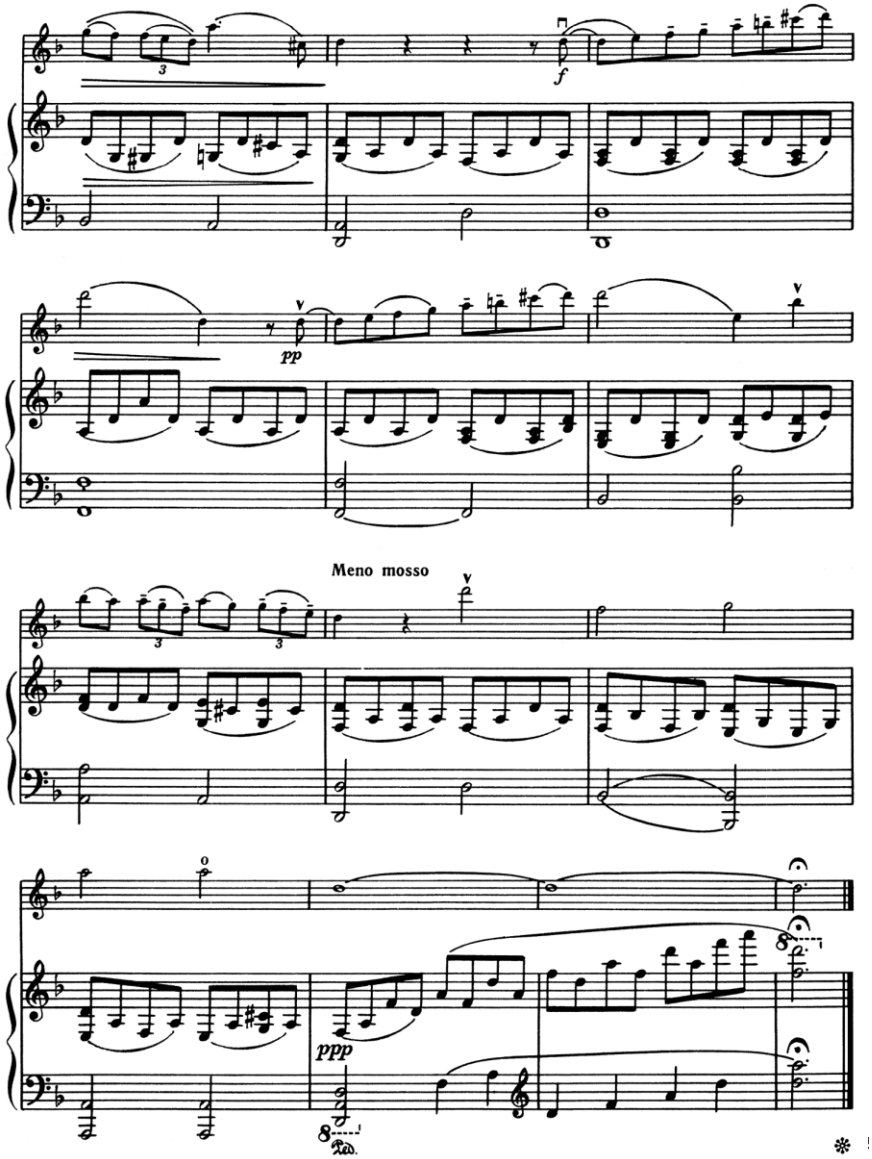
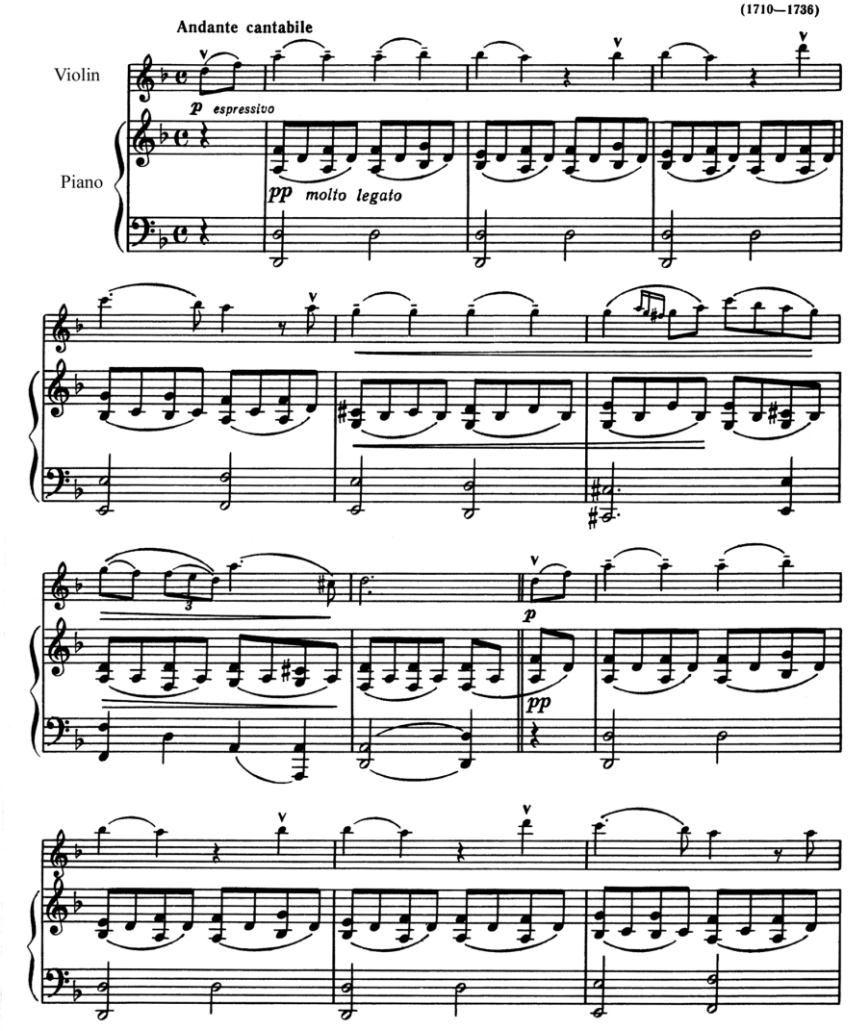
ربما هي من أهم الأوبرات التي كتبت خصيصاً للتلفزيون، وقد أتاحت لـ بريتين فرصة التعبير عن مبدئه الذي يرفض الحروب والعنف.

O zittre nicht - آريا تغنيها ملكة الليل «sop» في الفصل الأول من أوبرا الناي السحري لـ موتسارت.

ملـــحق

آ ر يـــا

لآلة الكمان مع مرافقة البيانو

ج. ب. بيرغوليزي

Aria

G. B. Pergolesi
(1710—1736)